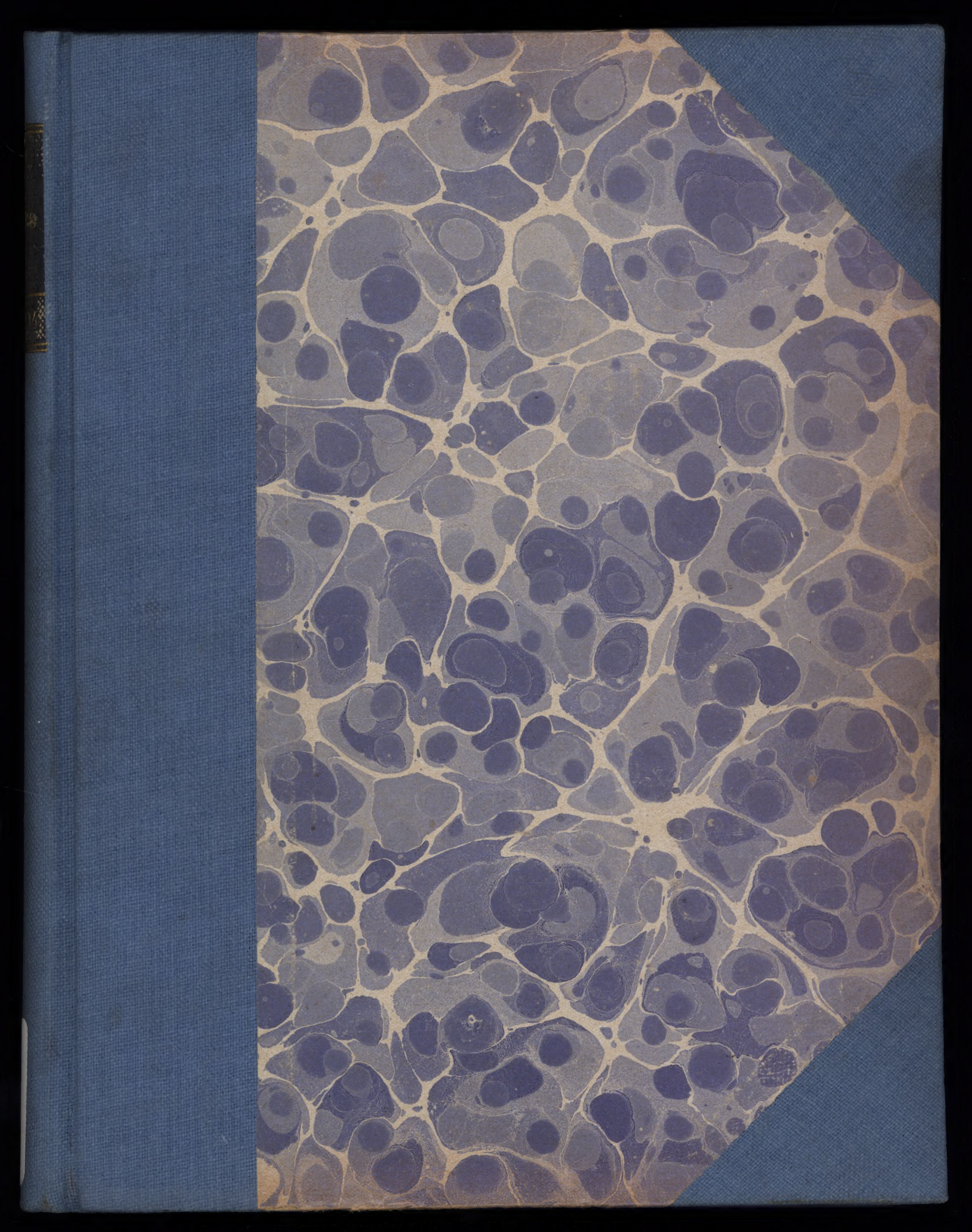


BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

RÉDACTION : MM. **E. Gevaert,** Directeur.
R. Lemaire, Secrétaire.
A. van Houcke.
J. Pauwels.
Chr. Veraart.
A. Dankelman.
A. Golenvaux, Econome.



ONT COLLABORÉ A CE VOLUME :

Pour le texte :

MM. J. B. ; A. Bage ; Al. Behr ; M. Braun ; A. C. ; Antoine Carlier ; A. D. (A. Dankelman) ; P. de B. ; abbé F. de Ridder (Fr. D. R.) ; Dixi ; G. Dy ; G. Dx. (G. Dutilleux) ; E. ; F. F.-G. ; C. F. (Ch. Feyt.) ; A. G. ; Egée ; E. G. (E. Gevaert) ; Pierre Huyze ; D. Hasselle ; F. J. ; J. E. T. ; K. ; Karl ; R. Kremer ; E. L. ; E. Labat ; E. Limé ; abbé R. L. (R. Lemaire) ; J. Osterrath ; Pelgrim ; J. P. (J. Pauwels) ; L. P. (Léop. Pepermans) ; L. R. ; abbé Serville ; Spectator ; J.-B. Stockmans ; G. van Axelwalle ; Ph. van Boxmeer ; A. v. H. (A. van Houcke) ; A. van Lier ; Chr. Veraart ; V. d. K. ; Wiethase ; Xuarès.

Pour l'illustration :

MM. Arntz ; A. Bage ; Et. Beissel ; L. Blanchaert et fils ; Isidore Blancquaert ; Camerino ; Antoine Carlier ; Joseph Casier ; Th. Clément ; Compagnie dentellière belge ; J. Coomans ; H. D. ; De Maertelaere ; R. de P. ; F. F.-G. ; G. Fitschy ; Geeraert-de Masure ; E. Gevaert (E. G.) ; J. Goethals ; L. Jagenau ; N. K. ; L. Kuypers ; H. L. ; R. Lemaire ; Vincent Lenertz ; Mlle Luig ; Et. J. Malvaux ; Frère Marès ; Morren ; J. Osterrath ; J. Pauwels ; H. Prillot ; Rooms ; Chanoine Schnütgen ; Fr. Stockman ; Fr. Stummel ; F. Todt ; V. Vaerwyck ; Van Cauwenberghe ; A. van Gramberen ; A. van Houcke ; B. van Uytvanck ; Chr. Veraart ; Wiethase ; Arthur Wybo ; C. Wybo.

Tiré sur les presses de



VROMANT & Co
3, rue de la Chapelle, 3
Bruxelles

BULLETIN

DES

MÉTIERS D'ART

REVUE MENSUELLE

D'ARCHITECTURE ET D'ARTS DÉCORATIFS

TROISIÈME ANNÉE

1903-1904

BRUXELLES

DIRECTION : 13, RUE DE LA COLLÉGIALE

—

1904

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

PRINCIPAUX ERRATA :

PAGE	LIGNE		LIRE :	AU LIEU DE :
18	1		son encadrement assez sobre porte dans le haut.	porte assez dans le haut son encadrement sobre.
23	7		fig. 5 et 4.	fig. 3 et 4.
27	35	2e colonne.	soit bien intéressante	bien intéressante.
34	légende	2e »	lutrin d'Esplechin	lutrin d'Elezelles.
69	22		2 travées	3 travées.
79	31	1re »	mourir! (2)	mourir! (1).
79	note (1) 2e ligne.	1re »	Louis XIII	Louis III.
79	légende sous gravure. 3e ligne.		Punto tagliato (1)	Punto tagliato (2).
86	31		ce marbre	le marbre.
89	1	2e colonne.	wallonne	wallone.
161	10	1re »	page 163	page 162.
199	12		indigne,	indigne.
226	6	2e »	Benoît	Bernard.
279	21	1re »	broderie de soie	broderie sur soie.
286	40	1re »	savent	veulent.
319	32	1re »	Le Fils	Le fils.
349	1	2e colonne.	chant	champ.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. JUILLET 1903.

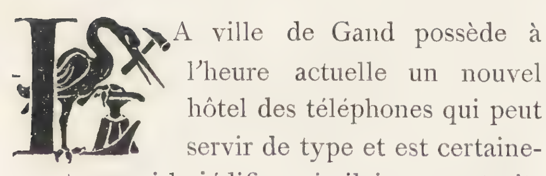
A NOS ABONNÉS.

UNE TROISIÈME ANNÉE s'ouvre aujourd'hui au *Bulletin des Métiers d'Art*. Voici le moment de remercier nos fidèles abonnés, de plus en plus nombreux, qui continuent à soutenir nos efforts. Ceux-ci, nous l'assurons, ne seront pas épargnés pour augmenter l'intérêt de notre publication.

Grâce à la confiance, à l'appui de nos amis, les résultats acquis se compléteront. Nous tendrons notamment à élargir le cadre de la revue, à accroître ainsi la variété des matières traitées. Nous ne négligerons aucun moyen pratique en notre pouvoir de rendre le *Bulletin* plus beau et plus utile. Nous voulons faire mieux, toujours mieux.

LA RÉDACTION.

L'HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND.



LA ville de Gand possède à l'heure actuelle un nouvel hôtel des téléphones qui peut servir de type et est certainement, parmi les édifices similaires construits ces dernières années, l'un des plus heureusement et des plus pratiquement compris.

Il s'élève au centre de la ville, à l'angle de la rue du Cornet-de-Poste et de la rue des Vanniers et s'étend avec un développement de façade de trente mètres dans l'une et de trente-cinq mètres dans l'autre.

Naturellement isolé sur ses devants, le bâtiment l'est aussi des autres voisinages par des cours et entrées latérales non couvertes ; celles-ci fournissent non seulement un passage facile au matériel de service relativement encombrant : chariots, échelles, etc., qu'il s'agit d'y remiser, mais permettent encore un éclairage diurne direct et abondant des locaux. Par cette disposition sont également écartés les dangers de communication d'incendie toujours à craindre d'un contact trop direct entre immeubles.

L'édifice comprend des souterrains, un rez-de-chaussée avec entresol et un bel étage de six mètres de hauteur sous plafond.

Le sous-sol, très vaste et bien éclairé, est occupé par les magasins de gros matériel et par des dépôts divers. Il sert aussi à l'entrée des câbles. Au rez de-chaussée, vers la rue du Cornet-de-Poste, sont disposés les locaux accessibles au public; à gauche de l'entrée qui y mène, dans une salle de bonnes pro-



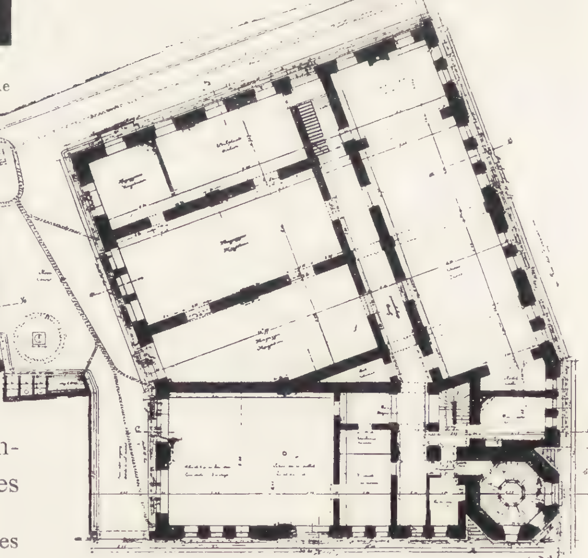
HÔTEL DES TÉLÉPHONES A GAND. Arch. A. Van Houcke

portions, sont installés les bureaux de la comptabilité, et à droite le cabinet du chef du réseau. Dans le fond se trouvent des magasins ainsi qu'un atelier de réparations.

Du côté de la rue des Vanniers on a la salle des « cross » où viendront aboutir sur de grands tableaux (1) les fils des appareils placés chez les abonnés. On fera ici l'application du système déjà adopté dans d'autres villes et qui consiste à utiliser des canalisations souterraines pour l'arrivée des fils des appareils installés extra muros ou dans des quartiers éloignés du centre. Seul le réseau de l'intérieur de la ville aboutira à la tour, haute de 57 mètres, qui se dresse à l'angle des deux rues et dans laquelle est ménagé l'escalier principal. Au bas de celui-ci se trouve l'entrée réservée aux employées du service et, à proximité, la loge du concierge.

A l'entresol sont disposés d'une part des bureaux pour contremaîtres, pour poseurs, pour ouvriers, une salle de conférences, et d'autre part des locaux pour archives, pour imprimés, les W. C., lavabos et un logement pour le concierge.

(1) Ces tableaux permettent la vérification des lignes reliant les postes des abonnés au bureau central. De ces tableaux partent les fils mettant en contact les appareils desservis par les employées du téléphone.



HOTEL DES TÉLÉPHONES A GAND. Arch. A. Van Houcke.
PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE.

Indépendamment de l'escalier principal, deux autres escaliers desservent encore le bâtiment. L'un, en fer et bois, s'arrête à l'entresol et n'est utilisé que par les ouvriers



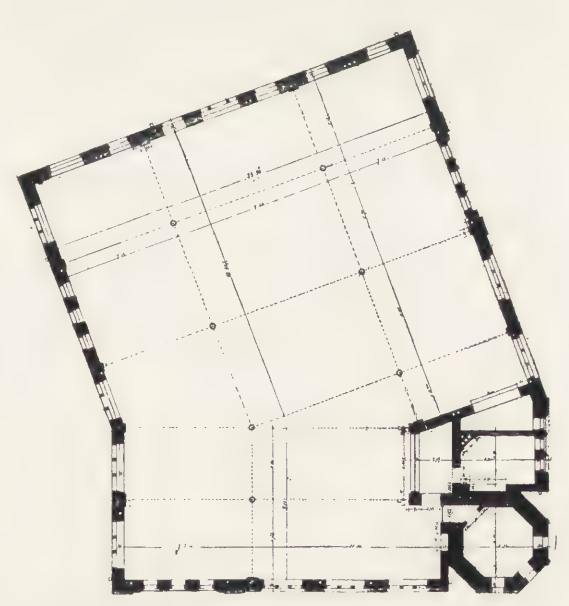
HOTEL DES TÉLÉPHONES A GAND. Arch. A. Van Houcke.
PLAN DE L'ENTRESOL.

dont les locaux : forges, magasins, etc., occupent toute une aile du bâtiment. L'autre, en pierre, sert aux employés et donne accès aux pièces qui leur sont destinées, ainsi qu'à la grande salle des appareils installée à l'étage. Celle-ci forme un vaste hall de six cents mètres carrés de superficie, largement éclairé sur toutes ses faces par des jours verticaux, sans l'aide du traditionnel lanterneau qui semblait jusqu'à présent l'accessoire obligé de toute construction officielle... ou autre.

L'aménagement de cette salle, comme des autres parties de l'édifice, du reste, répond parfaitement aux multiples exigences d'un service très compliqué, et il est évident que le personnel s'y trouvera en meilleures conditions de travail et d'hygiène.

L'aspect des façades révèle bien ce souci des solutions pratiques dont nous constatons les heureuses trouvailles dans les installations intérieures. C'est ainsi que la tour, souvent sans raison et sans utilité ailleurs, motive ici son emploi et emprunte ses formes à l'usage tout spécial auquel elle est destinée. De même la nécessité de monter en façade les conduits de fumée fait réaliser ces souches de cheminées si originalement appuyées aux pignons en guise d'arcs-boutants.

Il n'est pas possible de détailler les motifs d'adaptation ingénieuse de cet intéressant édifice. Nos lecteurs s'en rendront quelque peu compte par les clichés que nous publions. Il convient cependant d'examiner d'un peu plus près quelques parties particulièrement intéressantes. Quant à l'ensemble,



HOTEL DES TÉLÉPHONES A GAND. Arch. A. Van Houcke.
PLAN DE L'ÉTAGE.

il a belle et forte allure; il est inspiré, sinon des formes, au moins de l'esprit des anciens maîtres. En outre, il donne bien le sentiment de l'âme gantoise et ainsi il porte en lui les caractères fondamentaux de l'architecture traditionnelle de cette ville.

(A suivre.) J. P.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1).

XI. Du maître-autel, des degrés, de la place que doit occuper l'image du Crucifix.

(Suite.)

II. S'il y a suffisamment de place par devant et sur les côtés, on établira trois marches : la première formera le palier ; les deux autres seront en marbre ou en pierre bien dure ou encore, à défaut de pierres, en briques ; elles auront au moins 16 onces (25 cent.) en largeur; on pourra même, pour plus d'élégance, atteindre une largeur de 20 onces (32 cent.) et plus quand l'espace le permet. Le troisième degré qui forme le palier doit être en bois. Il se prolonge sur les côtés de l'autel; il lui faut une largeur de 2 coudées (80 cent.) par devant et de 16 onces (25 cent.) sur les côtés.

La hauteur de chacune des marches du maître-autel sera de 8 onces (12.8 cent.). Si la grandeur de l'église le permet, on pourra placer cinq marches qui auront les dimensions prescrites.

III. Dans toute église, surtout dans les églises paroissiales, sous l'arcade qui sépare la nef du chœur, on suspendra une grande croix avec l'image de Notre-Seigneur, artistiquement et pieusement sculptée dans le bois ou dans tout autre matière. Si cependant l'arcade est trop basse pour qu'on puisse placer le Christ d'une façon convenable, on le suspendra sur le mur qui se trouve entre la voûte et l'arc, vers l'extérieur, ou du moins sur la porte de la clôture qui ferme la chapelle (2).

XII. Du chœur.

L'ancienne discipline exige que le chœur soit séparé de la place destinée au peuple et fermé par une balustrade ou *chancel*. Qu'il soit devant l'autel (d'après les règles anciennes) ou qu'il soit derrière (si la position de l'église, de l'autel ou la coutume du pays le demandent), ses dimensions seront toujours en rapport avec la place dont on peut disposer ; il aura une forme en hémicycle ou tout autre forme en rapport avec celle de l'église ou de la chapelle. Ses dimensions et son ornementation répondront donc à la dignité de l'église et aux besoins du clergé.

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 2e année, p. 321.

(2) On trouve encore aujourd'hui dans quelques églises ce crucifix (croix triomphale) sous l'arche qui sépare la nef du chœur. Autrefois on le trouvait dans toutes les églises. La nef représente l'Église de la terre, le chœur l'Église du ciel : on ne peut passer de l'une à l'autre que par la croix. (Note de M. Van Drival.)

XIII. Du tabernacle de la très sainte Eucharistie (1).

Il est de haute convenance que dans les grandes églises le tabernacle soit en argent ou en cuivre doré ou encore en marbre précieux. Il sera bien travaillé ; toutes ses parties formeront un assemblage parfait ; on y sculptera des images représentant des mystères de la Passion ; un artiste expérimenté en exécutera la dorure ; l'ensemble portera ainsi à la piété et au respect.

Si l'on se procure un tabernacle en marbre ou en métal, une doublure en bois est nécessaire à l'intérieur pour préserver la sainte Eucharistie de l'humidité. Si l'on ne peut se procurer un tabernacle en marbre ou en métal, on le construira en bois, en évitant d'employer le noyer ou tout autre bois qui amène l'humidité ; on choisira plutôt le peuplier ou tout autre bois fort sec qu'on travaillera avec élégance et sur lequel on sculptera des saintes images, ainsi qu'il est dit plus haut. Celles-ci seront recouvertes d'une couche de dorure.

La richesse, les dimensions et le style du tabernacle seront en rapport avec l'église et le maître-autel où il doit être placé. Il sera de forme octogonale, hexagonale, carrée ou circulaire selon le style de l'église. Le tabernacle aura comme couronnement une statue du Christ ressuscitant ou montrant ses plaies sacrées. Si cependant il occupe tant de place qu'il ne soit plus possible de placer un crucifix sur l'autel, on surmonterait le tabernacle lui-même d'un crucifix fixe ou mobile.

Le tabernacle reposera et sera fixé sur une base bien solide et ornée, ou sur les gradins de l'autel qu'on aura convenablement aménagés, ou encore il sera soutenu par des statuettes d'anges ou par d'autres supports représentant un emblème religieux ; il sera en outre fermé à clef. Il faut qu'il soit à une distance de 1 coudée 16 onces (65 cent.) au moins du devant de l'autel afin qu'on puisse aisément déployer le corporal sur la table et y placer le saint Ciboire quand c'est nécessaire. Néanmoins il ne faut pas l'écarter au point que le prêtre ait besoin d'un escabeau chaque fois qu'il doit retirer les saintes Espèces. Toutefois la situation et le style du tabernacle pourront rendre l'escabeau indispensable.

Dans les grandes églises, là surtout où l'autel est assez large et où le chœur se trouve derrière l'autel, le tabernacle pourra être placé plus en arrière. Une porte pratiquée, selon la forme prescrite, du côté opposé à l'autel, permettra de retirer commodément et décemment du tabernacle la sainte Eucharistie.

En dessous du tabernacle, il n'y aura pas d'armoire pour conserver les livres ou tout autre objet. Si, à cause du peu de place dis-

(1) D'après Viollet-le-Duc *(Dictionnaire d'architecture)*, le tabernacle ne remonterait pas au delà du XVIIIe siècle. Cependant il existait des tabernacles dans certains diocèses, notamment dans celui de Grenoble au plus tard vers le milieu du XVIe siècle, quoique l'usage n'en fut pas partout admis dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ce n'est qu'après la révolution qu'ils ont été presque universellement employés.

D'après Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, l'usage de placer des tabernacles pour la réserve eucharistique sur les autels principaux et secondaires ne se généralisa en Belgique que vers la fin du XVIe siècle.

Il y eut même des contrées, par exemple le Diocèse de *Bruges*, où l'ancienne coutume ne fut abandonnée *totalement* que bien avant dans le XVIIe siècle. (N. de la R.)

ponible, on ne peut placer entièrement le tabernacle sur l'autel, on l'appuiera en tout ou en partie sur des supports bien solides, tout en ayant soin de ne pas obstruer derrière l'autel un passage quelquefois déjà bien restreint.

L'intérieur du tabernacle sera entièrement garni de soie rouge, d'après le rite ambrosien, et de soie blanche, d'après le rite romain (1).

Enfin la porte sera ornée d'une image pieuse et de préférence de l'image du Christ crucifié ou ressuscitant, ou montrant son cœur transpercé.

XIV. Des chapelles et des petits autels.

Si l'on veut placer plusieurs autels dans une église bâtie en forme de croix, avec abside et transept, la place de deux petits autels est au chevet de chacun des bras, pourvu qu'on dispose de la largeur voulue. Cette largeur doit être d'au moins 9 coudées 8 onces (3 m. 70). Si les chevets du transept sont bâtis en forme d'abside, il faut que la dite largeur ait au moins 6 coudées 16 onces (2 m. 65) (2).

Toutes les églises à une ou à trois nefs ont généralement en dehors de la chapelle majeure, aux deux côtés de celle-ci, une place suffisamment spacieuse pour qu'on puisse y établir convenablement et selon les formes prescrites une chapelle et un autel ou du moins pour qu'on puisse pratiquer dans chaque mur une sorte d'abside destinée à recevoir l'autel. Si donc dans ces églises, outre les deux chapelles qui sont dans le transept, il s'agit d'en établir d'autres avec des autels, on pourra les placer aux deux côtés de la chapelle principale, à moins qu'elles ne doivent être trop rapprochées de celles du transept, comme on le dira plus bas. Chacune de ces chapelles sera construite au milieu du chevet de chaque petite nef. Quand il n'y a qu'une nef, les chapelles mineures doivent se trouver au milieu du mur qui se trouve entre la chapelle principale et l'angle de l'église, à la condition cependant qu'elles soient distantes de la chapelle majeure de 2 coudées (80 cent.) au moins.

(1) La coutume romaine requiert encore en avant de la porte, au dedans, un rideau de soie blanche, qui glisse à l'aide d'anneaux sur une tringle, ou est fixe et se partage en deux au milieu. (Barbier de Montault.)

D'après Benoît XIII, « la chambre intérieure sera revêtue de toutes parts, y compris le plancher et la porte, d'une riche étoffe blanche ; le damas est préférable au taffetas qui se déchire facilement. Il sera bien étendu et cloué avec des clous à tête dorée sous lesquels sera un passement de soie. Il ne faut pas coller ce damas, parce que souvent la colle attire les vers ».

(2) Actuellement, on préfère que ces deux chapelles soient dans les parties collatérales de la chapelle majeure, comme à Saint-Paul-hors-les-Murs et à Saint-Jean de Latran. Jusqu'au XIIIe siècle les églises les plus importantes ne possédaient qu'un petit nombre de chapelles ; les cathédrales elles-mêmes en étaient dépourvues. Mais au XIIIe siècle on apporta des modifications importantes dans les habitudes du clergé ; on sentit alors la nécessité de multiplier les offices pour se conformer aux désirs des fidèles qui ne pouvaient tous, à la même heure, assister au service divin ou pour satisfaire les corps privilégiés qui voulaient avoir leur chapelle, leur église particulière. On bâtit donc des chapelles plus ou moins vastes sur les flancs ou à l'abside des grandes églises, dans leur voisinage et en communication avec elles. Les églises conventuelles avaient un chœur fermé par des stalles et un jubé ; l'assistance ne pouvait que difficilement voir les offices. Les monastères élevèrent donc des chapelles où les religieux faisaient les offices pour le peuple en dehors du chœur clôturé.

Si l'autel doit occuper une cavité en forme d'hémicycle pratiquée dans l'épaisseur du mur, il se trouvera aussi au milieu de la petite nef ou de l'espace laissé entre la chapelle principale et l'angle de l'église. Il faut veiller cependant à ce qu'il ne soit pas trop près du maître-autel, afin que les prêtres célébrant en même temps ne puissent se gêner l'un l'autre.

Tout ce qui vient d'être prescrit au sujet des chapelles et des autels à établir contre les parties collatérales de la chapelle majeure ne peut être exécuté que si, du maître-autel jusqu'à la balustrade, il y a une distance d'au moins 4 coudées (1 m. 60).

Il peut arriver que l'autel principal n'ait pas de chapelle ou n'ait qu'une chapelle tellement petite que l'autel ressort dans la nef au point que de celui-ci on voie facilement les autels latéraux. Dans ce cas, il ne faut pas penser à établir de petits autels, quand bien même on aurait la place requise. Ces autels feraient mauvais effet et des prêtres célébrant en même temps se gêneraient l'un l'autre.

Où l'on a besoin d'un grand nombre d'autels on peut en établir le long de la nef ou des bas-côtés, les uns au Midi, les autres au Nord (1). Les chapelles contenant ces autels pourront ressortir à l'extérieur, mais on devra les construire d'après les règles suivantes : elles doivent être à une distance égale les unes des autres, et cette distance sera assez grande pour qu'on puisse établir dans les côtés les fenêtres nécessaires. Si cela ne peut être effectué on donnera à leurs chevets la forme d'un demi cercle ou d'un demi octogone afin que la lumière puisse arriver par les côtés. En outre les chapelles doivent se trouver en face des entre-colonnements pour que les piliers n'en gâtent pas la vue.

Dans les églises à une nef, les chapelles tiendront le milieu entre le prolongement en ligne verticale des arcs ou des poutres sur lesquels repose la voûte ou le plafond. Si la largeur que doit avoir la chapelle surpasse la largeur de cet espace, les poutres reposeront perpendiculairement sur le sommet de l'arc de la chapelle.

Toutes les chapelles mineures seront égales en largeur, en longueur et en hauteur et se ressembleront autant que possible. Cependant celles qui se trouvent aux deux côtés du transept pourront être, eu égard à la place qu'elles occupent, plus spacieuses et plus ornées, pourvu que, pour le reste, elles soient proportionnées aux autres. Jamais on n'établira des chapelles ou des autels sous des tribunes, des orgues ou des chaires. Qu'on n'en construise pas non plus entre le premier pilier, arc ou poutre qui soutient la voûte et le mur de la façade. On pourra cependant dans les églises paroissiales construire à cet endroit une chapelle qui servira de baptistère et qui n'aura pas d'autel.

On n'établira ni autel ni chapelle contre le mur qui fait face à l'autel majeur, ni en aucun autre endroit d'où le prêtre tournerait le dos à la chapelle principale.

La largeur de la chapelle mineure pourra

(1) Il est à remarquer que les autels entre eux doivent observer une certaine hiérarchie qui se réglera sur la dignité relative de leurs titulaires. Les litanies des saints fixent l'ordre des préséances. Les plus dignes seront les plus rapprochés du maître-autel, la droite, c'est-à-dire le côté de l'évangile, ayant le pas sur la gauche. (Barbier de Montault.)

être de 9 coudées (3 m. 60) à 11 coudées (4 m. 40) et même plus, selon les dimensions de l'église; cependant elle n'aura pas moins de 7 coudées (2 m. 80). Sa longueur depuis l'entrée jusqu'au mur contre lequel est adossé l'autel sera de 7 coudées (2 m. 80), pour que le ministre ait assez d'espace et que la balustrade n'occupe pas la nef de l'église. Elle ne sera pas plus longue pour que le peuple, placé dans une grande partie de l'église, ne soit pas empêché par la profondeur de la chapelle de voir le célébrant.

Si l'on ne peut donner cette dimension aux chapelles mineures, il est permis de n'avoir que 5 coudées 8 onces (2 m. 10).

Ce que nous avons exigé jusqu'à présent n'est pas nécessaire pour les chapelles qui sont aux parties collatérales de la chapelle principale; elles pourront donc être plus longues que les autres.

Si, à cause des faibles dimensions de l'emplacement de certaines églises, on ne peut construire des chapelles qui ressortent à l'extérieur, de la manière qu'il a été dit, on s'efforcera cependant de les faire ressortir quelque peu. Si l'on ne peut y arriver, on placera seulement, des deux côtés de l'église, les autels nécessaires, et cela en pratiquant dans les murs des hémicycles qui ressortiront à l'extérieur. Si l'on ne peut pas même construire ces hémicycles, on n'adossera des autels aux murs que pour un motif péremptoire ; il y en aura un de chaque côté et on les mettra en relief au moyen de deux colonnes ou d'autres appuis qui avanceront quelque peu dans la nef. Ces deux colonnes seront réunies dans leur partie supérieure par une voûte ou par des arcades bien ornées.

Si les chapelles ne peuvent pas être construites selon les règles données au point qu'il soit nécessaire de faire avancer les balustrades en dehors de l'alignement (avec les murs), les autels pourront n'avoir que 1 coudée 16 onces (65 cent.) de largeur et être sans gradin, afin qu'ils ressortent le moins possible. Il faut cependant qu'entre la marche et la balustrade il y ait un espace d'au moins 1 coudée 8 onces (52 cent.) pour que le servant ait assez de place.

Le pavé des chapelles mineures dépassera de 8 onces (12 à 13 cent.) celui de l'église. Il pourra quelquefois être plus élevé, comme on le dira plus bas. Le seuil sera en marbre ou en pierre bien dure et d'une largeur de 20 onces (25 à 32 cent.) ; on le placera au niveau du pavé de la chapelle et il servira de marche. Outre cette marche, on pourra établir deux autres degrés plus bas, si l'élévation et les dimensions de la chapelle le permettent et si la chapelle majeure en a plusieurs également. Ces marches seront, sinon en marbre, du moins en pierre bien dure ou en briques; elles auront la largeur de la marche supérieure et leur hauteur sera celle des marches de la chapelle principale.

Les chapelles mineures seront voûtées comme la chapelle principale. Les autels seront placés au milieu et seront élevés au-dessus du palier de 2 coudées 8 onces (92 cent.); leur longueur sera de 4 coudées 1/2 (1 m. 80), au moins de 4 coudées (1 m. 60), et leur profondeur de 2 coudées (80 cent.). Le palier sera en bois, large de 2 coudées (80 cent.) et haut de 8 onces (12 à 13 cent.). Il sera plus long que l'autel; il l'entourera sur les côtés en le dépassant de 16 onces à

1 coudée (25 à 40 cent.). Dans le cas où, à cause des faibles dimensions de la chapelle, l'avancement du palier gênerait le servant, on pourra ne pas lui donner plus de longueur qu'à l'autel. *(A suivre.)*

Traduction et annotations de M. l'abbé Serville.

UNE FERME.

L'ARCHITECTE digne de ce nom, doit savoir imprimer un cachet d'art aux conceptions les plus simples, aux constructions qui, en apparence, se prêtent le moins au développement de l'idée artistique.

D'autre part, il est malheureusement admis d'une manière générale par beaucoup de personnes, surtout par les campagnards, qu'il n'est pas possible de faire preuve de goût et de sentiment artistiques sans qu'il doive en résulter des dépenses excessives.

Le fermier n'aura garde de recourir aux lumières d'un architecte lorsqu'il devra soit reconstruire, soit bâtir une ferme avec ses dépendances; l'on doit s'estimer satisfait si, renonçant à des errements parfois séculaires, il veut bien appliquer les formules nouvelles pour régler les conditions d'hygiène ou d'assainissement et d'exploitation dans les dispositions qu'il rêve pour les bâtiments divers que comporte une exploitation agricole.

A la vérité, ces conditions sont subordonnées en quelque sorte à des principes rigoureux qui doivent guider le constructeur et la question des dispositions qui en découle doit sans conteste primer dans l'élaboration des plans des constructions rurales.

Que dirait-on d'une ferme dont l'habitation serait mal orientée, où, par exemple, la cuisine serait exposée au Midi, alors que la pièce de réception, les chambres à coucher ne recevraient que les vents du Nord; d'une ferme, dans laquelle les vents dominants entraîneraient vers le corps du logis non seulement les odeurs des étables et des écuries, mais celles des porcheries et des fumiers ?

Combien peu pratique serait une habitation rurale située à une distance trop grande des logements des animaux et des récoltes et même des bâtiments servant d'abri au matériel d'exploitation.

Mauvaise aussi serait la ferme dans laquelle les ateliers pour la préparation des aliments se trouveraient très éloignés des logements des animaux; ou celle dont la disposition ne permettrait pas une surveillance constante des bàtiments qui renferment les richesses du fermier; ou encore et surtout celle où les écuries, les étables, les bergeries, les porcheries ne pourraient être convenablement ni ventilées ni être tenues à l'abri des courants d'air si pernicieux aux animaux domestiques.

Tout, dans une installation agricole, doit être soigneusement calculé aux fins d'obtenir le maximum d'hygiène et le rendement le plus grand du personnel et du matériel, et cela en tenant compte des besoins différents des animaux dont le fermier doit soigner

*



UNE FERME. L'HABITATION. Arch. V. Vaerwijck.

A. Salon. — B. Salle à manger. — C. Garde-manger. — D. Vestiaire. — E. Cuisine. — F. Laverie. — G. Vestibule. — H. Bureau.

l'élevage ou favoriser la reproduction au mieux de ses intérêts.

Mais nous sortirions du cadre du *Bulletin* si nous formulions ici le programme de la ferme-modèle dont le type varie nécessairement, du reste, selon la contrée et selon l'importance de l'exploitation.

Il nous suffit de signaler qu'il est possible de construire des fermes agricoles bien conçues et satisfaisant à toutes les exigences de l'hygiène, revêtues d'un cachet d'art qui égaie par une note de couleur, qui plaît par une ligne harmonieuse et attire par une noble simplicité, en employant les moyens les plus primitifs, en mettant en œuvre les matériaux les plus usuels.

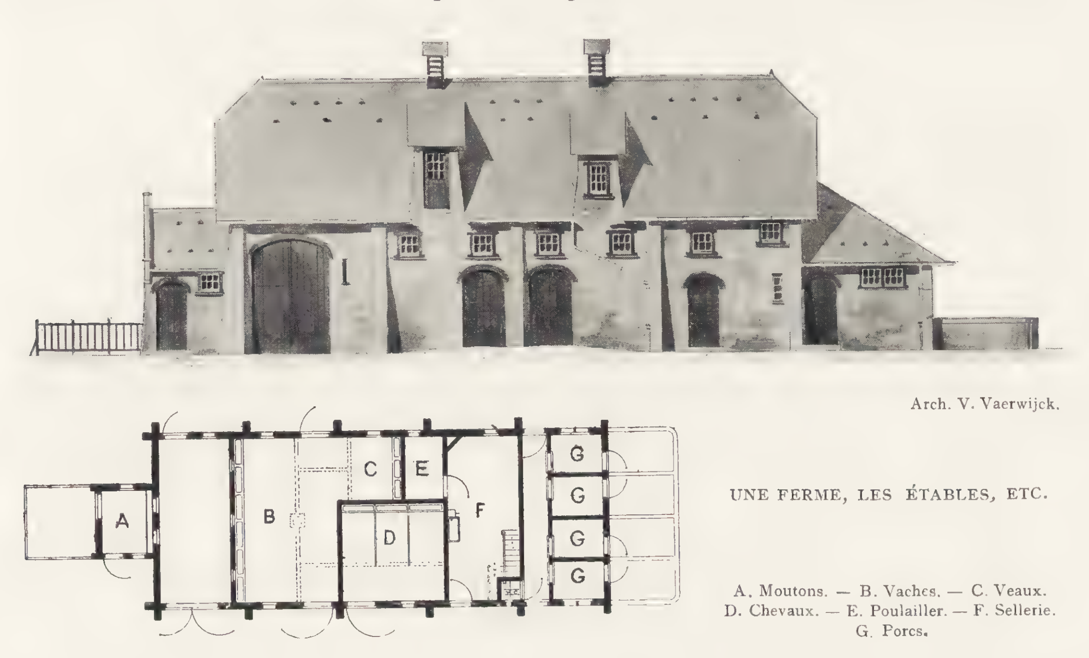
Nous n'en voulons pour preuve que le projet dont nous donnons, dans les planches ci-jointes, quelques parties principales et qui est dû au crayon de M. VALENTIN VAERWYCK. Nos lecteurs ont déjà pu apprécier d'une manière favorable ce jeune

architecte; ses travaux font bien augurer de son talent.

Hâtons-nous de le dire, ce n'est qu'un projet, voire même un simple avant-projet, conçu d'après un programme imposé, que nous soumettons à nos lecteurs (1); personne ne s'étonnera donc de ce que les plans de cette ferme n'indiquent pas tous les détails que devrait mentionner un plan d'exécution; l'auteur eût pu néanmoins marquer l'emplacement des réservoirs d'eau, des abreuvoirs et surtout des fumiers.

Malgré quelques petits défauts ou oublis, l'ensemble paraît parer à tous les besoins, il présente un pittoresque de bon aloi obtenu avec un minimum de dépense.

(1) Cela excuse aussi la disproportion de l'importance respectivement accordée à l'habitation et aux divers bâtiments d'exploitation, disproportion évidente dans l'état de notre agriculture nationale. (N. de la R.)



Arch. V. Vaerwijck.

UNE FERME, LES ÉTABLES, ETC.

A. Moutons. — B. Vaches. — C. Veaux. D. Chevaux. — E. Poulailler. — F. Sellerie. G. Porcs.

Le propriétaire a même poussé l'économie jusqu'à la parcimonie : les seuils des fenêtres sont en carreaux de terre cuite ! Il devrait, selon nous, et cela pour maintes raisons, ne pas refuser de laisser construire les divers bâtiments sur un petit soubassement en pierres de bonne qualité ; nous croyons, en outre, que les murs de l'habitation les plus exposés aux intempéries seraient avantageusement élevés avec des doubles parois.

Nous ne trouvons guère à redire aux dispositions adoptées pour l'habitation : l'orientation est excellente, l'entrée bien conçue ; le bureau occupe la place qui convient, car il est près de l'entrée et il a vue sur les bâtiments d'exploitation (peut-être serait-il préférable de le terminer par des pans coupés, parce que cette forme permettrait une surveillance plus efficace et rendrait la grande saillie de cette partie de l'habitation moins apparente); le salon et la salle à manger

sont des pièces très spacieuses, bien aérées et abondamment éclairées, établies au-dessus des caves indispensables dans toute ferme, et l'architecte en a judicieusement surélevé le parquet au-dessus des pavements des autres locaux ; le palier qui y donne accès est toutefois très étriqué ; enfin l'escalier conduisant à l'étage manque un peu d'ampleur et ne satisfait pas entièrement aux conditions que l'on exige d'un escalier facile.

Le bâtiment de la ferme affecté aux logements des animaux nous plaît moins que celui qui lui fait face ; on peut reprocher à ses contreforts de ne pas être établis au droit des murs de refend; il est vraisemblable que ces membres d'architecture correspondent aux fermes équidistantes de la charpente, mais les divisions égales ainsi obtenues en façade ont amené l'auteur à poser en porte-à-faux les pieds-droits des lucarnes.

Le service du fumier de l'écurie serait difficile, car le fumier doit se trouver de préférence à la façade antérieure du bâtiment ; il importe de noter cependant que l'écurie répond parfaitement à sa destination : des fenêtres donnent une lumière suffisante ; il n'y a pas d'ouvertures du côté de la crèche et du râtelier et par suite les courants d'air ne sont pas à redouter ; l'aérage est assuré au moyen d'un ventilateur en bois qui dépasse la crête de la toiture ; l'entrée est logiquement surélevée au-dessus de la cour et on y accède par une rampe douce.

Il n'y a pas de boxe, mais la ferme offre suffisamment d'étendue pour pouvoir y trouver à aménager éventuellement un compartiment de l'espèce.

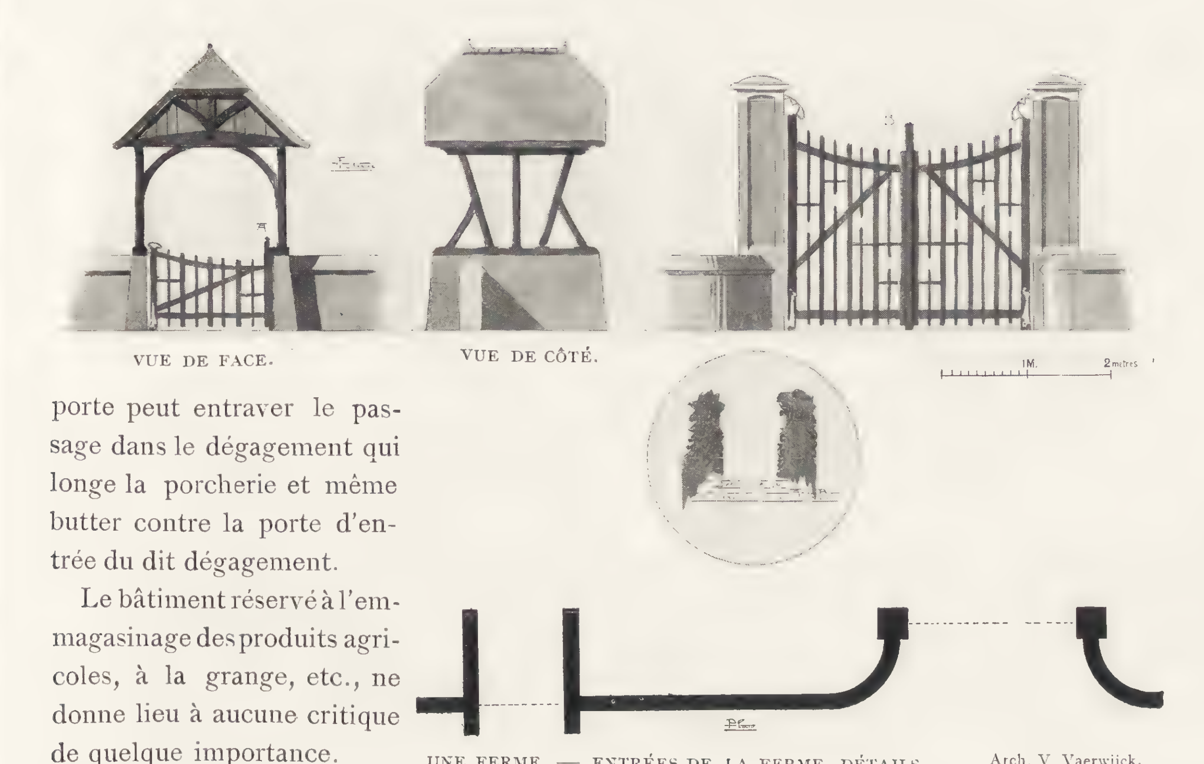
Nous n'insisterons pas sur les dispositions des autres parties, lesquelles sont en général bien comprises ; toutefois nous aimerions voir modifier l'entrée du W.-C. dont la



Arch. V. Vaerwijck.

UNE FERME, LA GRANGE, ETC.

A. C. Gerbier. — B. Aire. — D. Hangar. — E. Cuisine. — F. Remise. — En A, le chenil.



UNE FERME. — ENTRÉES DE LA FERME. DÉTAILS. Arch. V. Vaerwijck.

porte peut entraver le passage dans le dégagement qui longe la porcherie et même butter contre la porte d'entrée du dit dégagement.

Le bâtiment réservé à l'emmagasinage des produits agricoles, à la grange, etc., ne donne lieu à aucune critique de quelque importance.

Nous partageons au sujet de l'emplacement de la cuisine l'avis de plusieurs auteurs, lesquels estiment que, dans une ferme où la cour dépasse une certaine étendue, il convient d'installer l'atelier pour la préparation des aliments destinés aux animaux dans le bâtiment des étables et des écuries. Dans le projet que nous avons sous les yeux, la cour a une largeur de 30 mètres, et de la cuisine à la porcherie il y a 36 mètres de distance ; cela représente déjà bien du travail et du temps perdus en allées et venues.

Nous sommes convaincus, d'autre part, que l'auteur ne maintiendra pas en place la lucarne qui s'ouvre au dessus du support médian du hangar : elle tombe nécessairement au droit d'une ferme de la charpente et, s'il n'est pas impossible de trouver malgré cela le moyen de manœuvrer le châssis vitré en vue de l'aérage du grenier, il n'en est pas moins vrai que la disposition en question choque l'œil de l'observateur constructeur.

Nous aimons à croire que nos lecteurs seront unanimes pour louer avec nous l'originalité charmante et la proportion élégante des façades des bâtiments de l'exploitation agricole comme de celle de l'habitation.

Aucun hors-d'œuvre, aucun ornement ne sont nécessaires au crayon de l'artiste pour produire l'effet harmonieux désiré : ce sont cependant bien des constructions rurales qu'il nous montre et, certes, elles ne coûtent pas plus que les informes bâtiments de l'espèce que l'on voit s'élever malheureusement

encore trop souvent de nos jours et qui déparent le cadre presque toujours admirable que leur a créé la nature.

Nous disions qu'aucun ornement n'avait été utilisé par l'architecte, nous nous trompions : en effet, jetez un coup d'œil sur les grilles de la poterne et de l'entrée carrossable et charretière, vous y trouverez reproduits, par entaille dans un montant, ici un coq, là un chien de garde.

Si l'aspect du chien, rappelant le *cave canem* des Romains, n'est pas de nature à en imposer aux mécréants, il inspirera du moins à ceux-ci des réflexions salutaires.

Quant au coq, il fera se souvenir de ce que la qualité principale des exploitants de la ferme doit être la vigilance dont cet oiseau est le symbole reconnu.

En terminant cette petite étude, forcément incomplète à raison de notre incompétence en matière de génie rural, nous souhaitons à l'auteur du projet de persévérer dans la voie où il est entré.

Qu'il continue à cultiver avec ardeur la sincérité dans l'art ! Qu'il se souvienne toujours de ce que la convenance et l'utilité sont les compagnes inséparables de la beauté !

A. v. H.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

Crédence, f.

Flamand : *Dientafel.* — Allemand : *Credenztisch.* — Anglais : *Credence.*

Les crédences étaient d'un usage fréquent au moyen âge.

Ces meubles, que l'on confond souvent avec les *dressoirs*, étaient des espèces de *buffets*, placés à proximité de la table et destinés à recevoir les plats et les assiettes de rechange ou les verres et les coupes ; on les utilisait aussi pour l'essai des vins et des viandes et c'étaient donc, en quelque sorte, sous une autre forme, des *servantes* (fig 1).

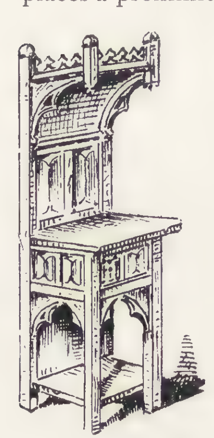


FIG. I.
de B. van Uytvanck.

Le buffet était placé au milieu de la table, le dressoir était toujours adossé au mur ; le dressoir qui date du XIVe siècle était à peu près ce qu'est notre *buffet à étagères*, sauf qu'il ne comportait pas comme ce dernier des tiroirs des armoires. Le nombre des gradins du dressoir était réglé par l'étiquette. D'après les *Honneurs de la cour* d'*Aliénon de Poitiers*, « le dressoir de la reine devait avoir cinq degrés ou gradins ; celui des princesses et des duchesses, quatre ; celui des comtesses, trois ; celui des femmes des chevaliers bannerets, deux, et enfin celui des simples dames nobles, un seul ».

Depuis les temps les plus reculés on a utilisé, dans les églises, les crédences appelées CRÉDENCES D'AUTEL OU CRÉDENCES LITURGIQUES.

La crédence d'autel consiste généralement en une petite table ou une tablette supportée par un cul-de-lampe ou par une console et placée près de l'autel (fig. 2). Elle sert au dépôt des burettes avec leur plateau, du linge et des autres accessoires nécessaires à la célébration du saint sacrifice de la messe.

D'après les rubriques, la crédence doit être placée du côté de l'épître.

La table est fréquemment remplacée par une niche ménagée dans le mur avoisinant l'autel

ou même par une petite armoire (1). On cite aussi des crédences pédiculées.

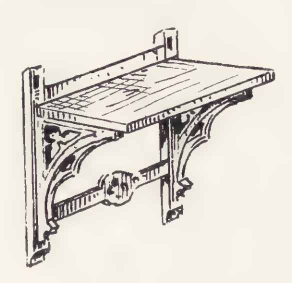


FIG. 2.
Croquis de B. van Uytvanck.

Il importe de ne pas confondre la crédence avec la piscine; certaines piscines servent cependant de crédences, soit par l'adjonction d'une tablette ou autrement.

On désigne encore par le mot CRÉDENCE l'endroit où l'on conserve les provisions de bouche dans un pensionnat, un collège ou un établissement similaire.

Crédence, f. (de stalle).

Flamand : *Steunbankje.* — Allemand : *Sitzchen unter den Klappstühlen.*—Anglais : *Small seat.*



FIG. 3.
Croquis de B. van Uytvanck.

La crédence de stalle est mieux connue sous le nom de MISÉRICORDE et de PATIENCE ; elle consiste en un tasseau avec ou sans cul-de-lampe, attaché sous la banquette d'un siège de stalle d'église, sur lequel on peut en quelque sorte s'asseoir tout en paraissant être debout lorsque le siège est relevé (fig. 3).

Les crédences sont le plus souvent richement moulurées et ornementées, parfois même historiées. A. v. H.

(1) Voir la crédence relevée par M. A. van Gramberen dans « Het huis des Heeren » à Tirlemont.— *Bulletin*, 2e année, p. 221.



Œuvre, f.

Flamand : *Werk, Gewrocht.* — Allemand : *Werk.* — Anglais : *Work.*

Dans son acception propre, une ŒUVRE est l'action d'une puissance. Ex. : L'œuvre de la création.

ŒUVRE se dit aussi d'un ouvrage fait, considéré relativement à celui qui en est l'auteur. Quand l'ouvrage est artistique on l'appelle œuvre d'art. Ex. : La Descente de Croix, de *Rubens*, est une grande œuvre, une œuvre d'art.

ŒUVRE signifie encore l'ensemble des ouvrages d'un artiste, mais plus spécialement le recueil de gravures reproduisant les divers tableaux d'un peintre (dans ce sens, œuvre est masculin). Ex. : L'œuvre complet de *Rembrandt*.

En ce qui concerne plus particulièrement l'art de construire :

ŒUVRE est synonyme de corps de bâtiment.

BASSE-ŒUVRE désigne les parties inférieures d'un édifice : l'infrastructure.

HAUTE-ŒUVRE, les parties supérieures : la superstructure.

L'ancienne cathédrale de *Beauvais* érigée au VIIe siècle fut appelée la *Basse-œuvre*, lors de la construction de la cathédrale actuelle, laquelle fut connue sous le nom de *Haute œuvre*.

Par GROS-ŒUVRE d'un bâtiment l'on comprend les fondations et les maçonneries principales.

HORS-ŒUVRE s'emploie pour désigner tout bâtiment annexé à une construction importante, ou simplement tout ce qui est en dehors d'un bâtiment.

DANS-ŒUVRE s'applique à tout ce qui est à l'intérieur d'un édifice.

Quand on dit : cet édifice mesure 100 mètres de longueur hors-œuvre, cela signifie que cette dimension comprend les murs extérieurs ; quand le mesurage est fait dans-œuvre, ces murs ne sont pas comptés.

Le SOUS-ŒUVRE se trouve en dessous d'une partie construite.

TRAVAILLER SOUS-ŒUVRE ou REPRENDRE EN SOUS-ŒUVRE c'est construire de nouvelles fondations à un mur tout en maintenant les parties supérieures de ce mur ; c'est donc REMPIÉTER le mur.

Nous ne citons que pour mémoire les expressions ci-après qui sont suffisamment connues : *Mettre la main à l'*ŒUVRE ; *Mettre les matériaux en* ŒUVRE ; amener les matériaux à PIED-D'ŒUVRE ; MAIN-D'ŒUVRE, etc.

Rappelons aussi que jadis celui qui avait la direction et l'inspection des travaux de maçonnerie et de charpenterie s'appelait le MAITRE DES ŒUVRES.

ŒUVRE-PISÉE est le coffre d'une maçonnerie exécutée en pisé.

Le *ciseleur* appelle ŒUVRE AU MAILLET, le travail repoussé, le bosselage.

Le *joaillier* désigne sous le nom d'ŒUVRE le chaton dans lequel il enchâsse une pierre précieuse.

METTRE EN ŒUVRE est donc enchâsser, et une PIERRE HORS-ŒUVRE est celle qui n'est pas encore enchâssée.

Le *taillandier* fait des ŒUVRES BLANCHES ; ce sont les gros ouvrages tranchants qu'il aiguise sous la meule, par ex. les haches.

Le *métallurgiste* connaît le PLOMB-D'ŒUVRE et le ZINC-D'ŒUVRE.

Le plomb-d'œuvre est celui qui contient de l'argent.

Le zinc-d'œuvre est la masse de zinc obtenue par les premières manipulations du minerai de zinc et dans laquelle il y a du plomb et de l'argent.

Œuvre, f.

Flamand : *Kerkfabriek ; Kerkraad.*

L'œuvre est la fabrique d'une église, et comme le dit *C. L. Laveaux*, dans son *Dictionnaire de la Langue française*, « en ce sens il se dit généralement de tous les revenus qui sont affectés à la fabrique et à l'entretien d'une église paroissiale ».

Œuvre d'église, f.

Flamand : *Kerkmeestersbank.* — Allemand : *Kirchenvorsteherstuhl.* — Anglais : *Pew for the church-wardens.*

C'est, d'après *Millin* (*Dictionnaire des Beaux-Arts.* Paris, 1806), « une enceinte de menuiserie décorée d'architecture et de sculpture qu'on pratique dans la nef d'une paroisse pour placer les marguilliers, et où est un coffre ou une table sur laquelle on expose des reliques ».

On dit aussi le BANC DE L'ŒUVRE.

A. v. H.

PAR MONTS ET PAR VAUX.



A TOURNAI. Au cours de travaux récents, effectués dans les bureaux de l'évêché, on a découvert une grande cheminée dont les montants sont en briques moulurées et taillées. Cette particularité rend la découverte très intéressante. On n'a pas connaissance d'une autre cheminée ancienne de ce genre à Tournai ou dans les environs. Cet intérêt est d'ailleurs le seul que soulève l'objet en question. La taille de la brique est fort grossière, ce qui s'explique si elle a été l'œuvre d'artisans peu accoutumés à travailler de tels matériaux. Elle consiste en un tore sur le devant duquel ressort un listel.

Les autres parties et l'ensemble sont si peu

caractérisés qu'il est fort hasardeux de déterminer une date à ce travail. Il semble cependant permis d'affirmer qu'il n'est pas antérieur au XVe siècle.

La cheminée démolie a été remontée dans les collections de l'école Saint-Luc de Tournai. Il est regrettable que l'emplacement qu'on a pu lui accorder n'ait pas permis de conserver l'écartement des montants pour une reconstitution exacte.

A. C.



A FURNES. Un correspondant nous écrit : En vue de la visite du prince Albert de Belgique à Furnes, le 7 juin dernier, les frères Wijbo, de cette ville, furent chargés par le Collège échevinal de l'exécution : 1° d'un album souvenir; 2° du dessin du menu. Ils menèrent à bien cette double tâche et les lecteurs du *Bulletin* s'intéresseront, sans aucun doute, à la vue de leur travail qui constitue une réelle œuvre d'art.

L'ALBUM contient : d'abord les photographies des monuments les plus remarquables de la ville, appliquées sur parchemin et réunies dans une riche reliure en maroquin blanc, revêtu



MENU. Dess par Cam. Wijbo.

du chiffre du couple royal en vieil argent relevé. Les dernières pages furent exécutées en miniatures.

Celles-ci comprenaient : pour la première, comme texte : l'offrande de l'album à LL. AA. RR. le prince et la princesse Albert; dans le haut de l'enluminure un ange tenant les armoiries de LL. AA. avec banderole «Dieu protège nos princes». Dans la bordure se trouvent interprétés les insectes et oiseaux de nos régions, entre autres la mouette et le héron.

La page 2, dont le texte se compose du procès-verbal et des signatures des con-





MINIATURES DE L'ALBUM OFFERT A SON ALTESSE ROYALE LE PRINCE ALBERT. Dess. par Arth. Wijbo.



FURNES. VUE DE LA GRAND'PLACE (COTÉ NORD).

seillers communaux, porte assez dans le haut son encadrement sobre l'écrevisse (signe du Zodiaque). En bas les armoiries de la ville de Furnes d'après un vieux sceau conservé à l'hôtel de ville (xve siècle). Malheureusement notre photographie rend mal cette partie de la miniature.

Au bas étaient appendus les trois sceaux gothiques de la ville dont le plus ancien date de 1392.

Le Menu des convives du lunch était exécuté photographiquement sur papier ancien revêtu du sceau « Ad causas » (1392) et portait le nom du convive inscrit sur parchemin en caractères gothiques. Le dessin en représentait la ville de Furnes semant des fleurs pour la joyeuse entrée du prince. Sur sa robe se rencontre l'interprétation des armoiries : le lion et la feuille de trèfle. Au loin une vue de la belle grand'place de Furnes. Dans le bas les armoiries de Furnes et Furnes-Ambacht réunis. Le menu destiné au prince, identique aux autres comme dessin, a été exécuté en miniature, sur parchemin.

L'album est l'œuvre de M. Arthur Wijbo, le menu celle de son frère Camille.



Profitons de notre présence à Furnes pour donner une vue du côté nord de sa belle grand'-place : à gauche le palais de justice; en face, cinq maisons de style renaissance à pignons. La

façade du milieu est de construction récente et due à M. Jacques Vinck, architecte à Furnes. Au fond le chœur et les ruines de l'église Sainte-Walburge dont on reconstruit le transept (travail de restauration et de construction confié à M. l'architecte Aug. Van Assche, de Gand). N'est-il pas dommage qu'un petit estaminet cache, sur l'angle droit, une élégante tourelle, décorée de reliefs en briques taillées ? Espérons que l'administration communale qui a déjà donné tant de preuves de son bon goût parviendra à faire disparaître cette bicoque. C'est une question d'hygiène et de salubrité publique d'abord (demandez-le aux Furnois !), puis une question d'esthétique qui mérite considération. Souhaitons que bientôt ce ne soit plus qu'une... « question de jours ». SPECTATOR.



A GAND, le *Bien public* célébrait, il y a quelque temps, le cinquantenaire de sa fondation. Il a été décidé de fixer la mémoire de ce jubilé par un monument; non par un monument vain et sans utilité, mais par une œuvre d'art, œuvre chrétienne et œuvre pratique.

M. Jos. Casier a été chargé de l'exécution d'un vitrail pour l'église Saint-Michel à Gand. Il prendra place dans une des hautes fenêtres du chœur, en face d'un autre vitrail, placé par le même artiste, il y a quelques années, en souvenir de M. et de Mme de Kerchove de Naeyer.

Sur le vitrail du *Bien public* on verra la représentation des saints patrons des quatre fondateurs de ce journal :



ÉGLISE DE SAINT-MICHEL, A GAND. M. Joseph Casier.

Saint Ernest, abbé martyr, patron de M. Ernest Solvijns, ancien sénateur ; *saint Hippolyte,* patron du baron Hippolyte de la Faille, ancien sénateur ; *saint Joseph,* patron du comte Jos. de Hemptinne ; *saint Jules,* patron de M. Jules Lammens.

Dans le tympan deux anges porteront un phylactère avec texte de circonstance; au-dessus d'eux les armoiries du pape régnant, en-dessous les armes de la Belgique, de la Flandre et de la ville de Gand (au milieu).

A en juger par le croquis que nous reproduisons, ce thème, dont la simplicité fait le mérite, sera heureusement interprété par l'artiste. Son

projet annonce une composition pleine d'ampleur et de tranquillité. Elle sera très bien, si l'on évite, notamment du côté des architectures, l'écueil de la lourdeur. Le coloris pourra grandement y servir.

EGÉE.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

AVANT-PROPOS.



LA FLORE ET LA FIGURE HUMAINE sont dans l'art décoratif les deux agents principaux. La flore, comme on a pu s'en convaincre par les « Éléments de botanique appliqués aux métiers d'art », est susceptible de mille interprétations diverses qui, lorsqu'elles sont régies par des principes rationnels et logiques d'adaptation aux métiers et aux matériaux qui les mettent en œuvre, sont propres à donner la vie, la variété et la richesse dans le décor.

La figure humaine est, non moins que ces éléments ou tous autres, propre à l'expression. La fantaisie, le langage figuré ou emblématique sont le rôle de la plante; celui de la figure humaine est plus élevé. Il est toujours instructif, éducatif, moralisateur, voire même apôtre des doctrines religieuses, particulièrement lorsqu'il est produit par un tempérament sérieux, basé sur des convictions religieuses.

L'art pour l'art a été à bien des époques, il est encore de nos jours, pour bien des artistes, le but unique, le suprême objectif, l'idéal. La forme, cependant, peut et doit donner de meilleurs résultats, servir de plus nobles causes que celles de l'asservissement de l'esprit à la matière, du génie au vulgaire terre à terre. De bien des côtés on objectera — le fait n'est pas neuf et n'en sera pas plus juste — que la forme matérielle est assez belle en elle-même pour que l'on s'en contente. Évidemment, sans but décoratif, cette forme isolée est admirable jusque dans ses moindres détails de construction et d'organisme, produite qu'elle est par Dieu, l'artiste créateur ; mais Dieu n'a pas fait l'homme ou la plante pour être accrochés à une voûte, ou à un mur, ni même pour poser sur un piédestal dans un vestibule ou un salon en la forme où il les a créés. Leur emploi en décoration nécessite une transformation conventionnelle qui leur fera exprimer non un fait uniquement naturel, mais une idée rendue sensible à notre petite raison humaine par cette figuration de style. Il faut donc du style à l'élément décoratif, pour son adaptation. Ce style consiste en : un caractère propre, une échelle convenable, une synthèse plus ou moins considérable.

Voyez-vous, par exemple, une feuille de trèfle, en grandeur et coloration naturelles, avec sa merveilleuse nervation observée scrupuleusement, appliquée à la décoration d'une voûte, d'un plafond ou d'une paroi de muraille. Ce serait de la déraison. Il lui faudra, pour entrer en action décorative : une lecture possible à distance, une harmonie en participation avec la coloration de la surface sur laquelle elle est employée. Elle devra nécessairement subir une stylisation

conventionnelle de forme et de couleur.

Pour ces raisons, la figure humaine passera par les mêmes transformations lorsqu'elle sera appliquée au décor, sous peine d'être un non sens, un hors d'œuvre, un chancre dans le milieu où elle sera placée.

Ces considérations nous ont engagé à présenter aux ouvriers en art industriel, comme nous l'avons fait précédemment pour la plante, les principes généraux de construction et de mise en scène de la figure humaine dans ses détails, son ensemble et son groupement. Nous offrirons donc, avec des applications plus ou moins variées :

La tête et les membres isolés du corps humain, ainsi que la figure complète, sous trois aspects :

1° en ostéologie, clef des articulations, des formes et des proportions ;

2° en myologie, donnant l'individualité précise de chaque forme externe et sa raison d'être ;

3° l'application de ces principes nature, en constructions graphiques et adaptations à la matière, nous tenant, règle générale, dans les exemples produits, sous le couvert des artistes des diverses époques.

Enfin cette étude envisagera la figure humaine isolée avec les mouvements et gestes expressifs, puis son groupement raisonné d'après les meilleures œuvres du moyen âge principalement.

LA TÊTE

I. Squelette de la Tête (Crane)

Le crâne humain est l'organe le plus expressif du squelette. Par la disposition et le jeu de ses os il est susceptible de produire quantité d'impressions diverses. On pourra s'en rendre compte par l'examen des anciennes « danses macabres » si fréquentes et si populaires à la fin du moyen âge et à la renaissance. C'est cette partie du corps qui, en général, éveille et attire surtout l'attention dans l'examen de la figure humaine, parce qu'elle est le siège de l'intelligence, la partie la plus noble du corps humain et celle sur laquelle s'impriment davantage les mouvements des diverses passions.

L'ensemble du crâne est constitué par deux masses : l'une, supérieure, composée de diverses pièces osseuses dont la légende est donnée avec la figure 1 ; l'autre, inférieure, d'une seule pièce, s'articulant à la base du crâne en A. (Voir fig. 1.)

La disposition des divers os fait comprendre les reliefs et creux d'une tête. Le front, les tempes et la partie postérieure donnent une surface unie, de forme sphérique. — L'os du nez, avec la dépression de sa naissance à la hauteur des orbites, sa direction oblique et l'arrêt de base au dessus du maxillaire supérieur, fait rendre compte du relief du nez sur la face.

L'os malaire et les orbites indiquent nettement la saillie des joues et l'emplacement, comme écartement et hauteur, des yeux sous les sourcils.

Dans une dentition complète, les dents sont au nombre de 32. Les 4 du milieu, sur la face d'une rangée, supérieure ou inférieure, sont tranchantes, d'où leur nom d' « incisives ». La suivante, à gauche et à droite, est pointue ou « canine ». Les autres, relativement plates et arrondies sur leur épaisseur, sont les « molaires ».

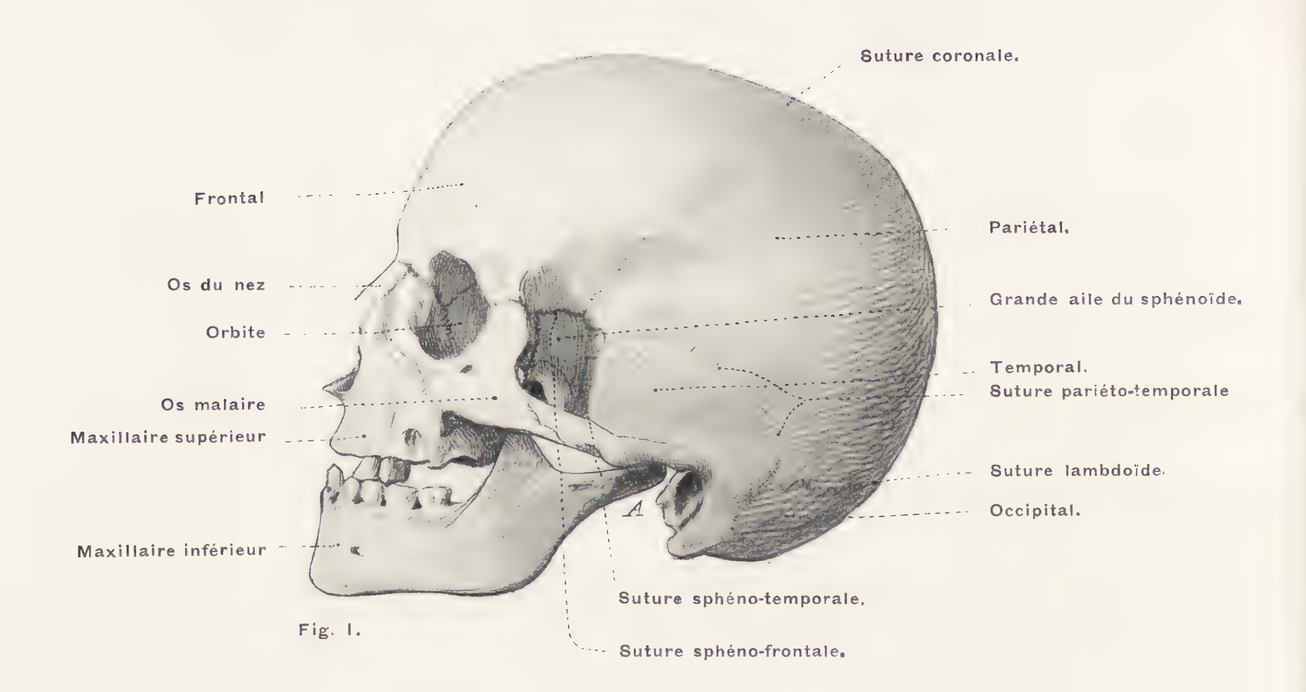


Fig. I.

A. — Articulation de la mâchoire inférieure, seul os mobile du crâne. Elle permet le fléchissement de cette mâchoire sur le devant et un mouvement latéral peu considérable.

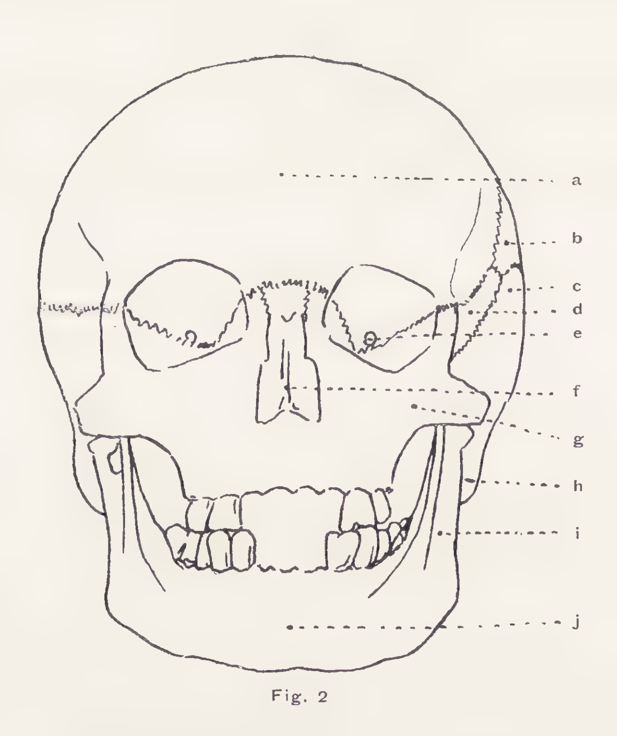


Fig. 2

a) Frontal.
b) Pariétal.
c) Temporal.
d) Grande aile du sphénoïde.
e) Trou optique.
f) Cloison et orifice des fosses nasales.
g) Os malaire.
h) Apophyse mastoïde.
i) Branche montante du maxillaire inférieur.
j) Symphyse du menton.

SQUELETTE DE LA TÊTE.

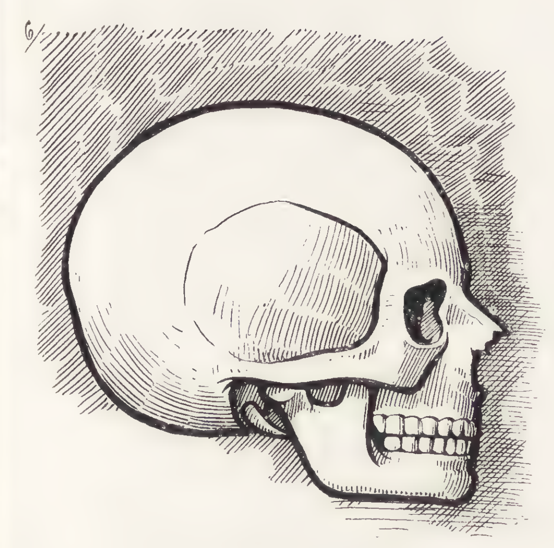


Fig. 3. Peinture décorative.

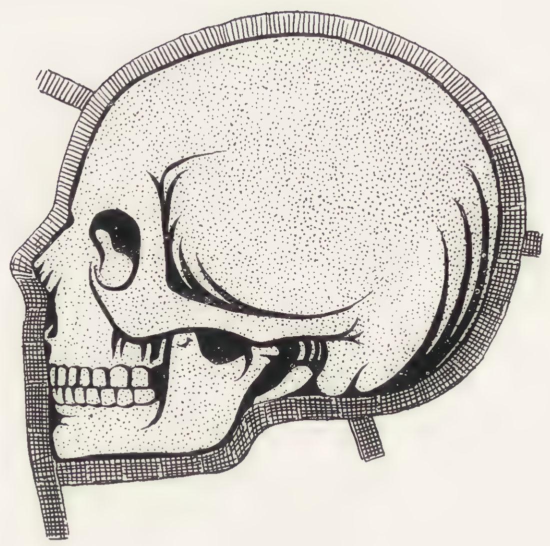


Fig 4. Vitrail.

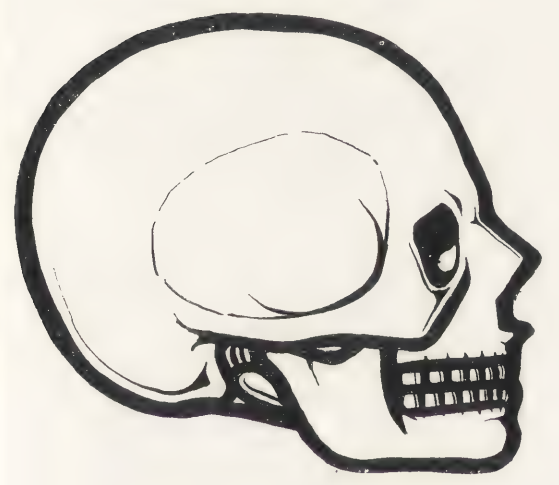


Fig. 5. Gravure sur pierre ou métal.

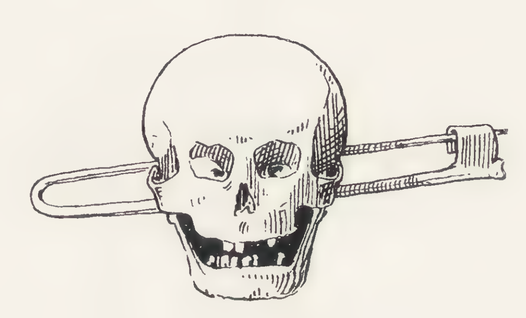


Fig. 6. Bijouterie.



Fig. 7. Émail cloisonné.

Applications.

Les applications présentées à cette page donnent le caractère de stylisation en rapport avec la technique de chacun des corps de métier pour lesquels le crâne y a été étudié.

La peinture décorative (fig 3) traduira la forme nature par des masses générales aux contours souples et au modelé succinct. — La gravure et le vitrail (fig. 3 et 4) ont un peu le même sentiment, car, dans ces deux métiers, la sobriété de lignes ou contours est requise : dans le vitrail pour laisser la translucidité au verre ; dans la gravure, dont les traits sont nécessairement assez larges, pour faciliter la lecture. L'émail (fig. 7) emploie les tons plats maintenus en de petites cases cernées par des cloisons. La bijouterie (fig. 6) donnera aux formes un caractère sec et pour ainsi dire métallique.

Dans tous ces cas les détails secondaires, tels que les soudures des différentes pièces, peuvent être supprimés en tout ou en partie.

Tout élément de décor doit être silhouetté avant la détermination précise de ses détails, à l'effet d'agir par décomposition d'ensemble et non par agglomération de détails, devant hasardeusement composer un tout, par leur juxtaposition.

Dans l'art du dessin, ou du croquis, il est important de se familiariser avec certains procédés graphiques qui, par leurs règles générales et leur simplicité de tracés, assurent la justesse et la précision dans une mise en place.

II. La tête de profil, ou vue de côté, que présente la fig. 8, a comme direction un axe passant par le milieu du menton, des attaches du nez et du frontal, se dirigeant vers celui de la base du crâne à l'occipital, prolongé par la colonne vertébrale.

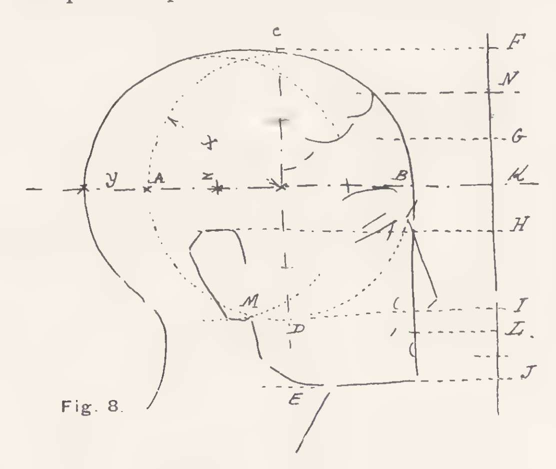


Fig. 8.

X Rayon de la circonférence primitive.
Y. Élargissement de la forme en arrière. Rayon X du centre Z (au 1|4 de A B).
C en D égale 3/4 de la hauteur totale.
D E égale 1|3 de C D.
F. Haut du crâne.
H. Axe des yeux.
I. Base du nez.
J. Base du menton.
K. Ligne des centres primitifs. Hauteur des sourcils.
L. 1|3 de I J. Bouche.
M. Intersection des deux circonférences primitives, base de l'oreille. Hauteur en H, axe des yeux.
N. 1|2 de F G. Naissance des cheveux sur le frontal.

Cet axe donne la silhouette de la partie supérieure de la tête ; le maxillaire inférieur et le cou compléteront l'ensemble.

Comme marche à adopter pour le graphique, voici la succession des opérations :

1° Tracé de l'axe de face ou d'avant consistant en une droite ;

2° Circonférence, de rayon X d'après la grandeur de la tête, tangente à cette droite ;

3° Deuxième circonférence donnant la déformation du crâne en arrière ;

4° Division du diamètre vertical en 3 et report d'un tiers à la base ;

5° Subdivision des diverses parties d'après la figure ci-contre (fig. 8) ;

6° Détermination du cou, des oreilles et des divers organes.

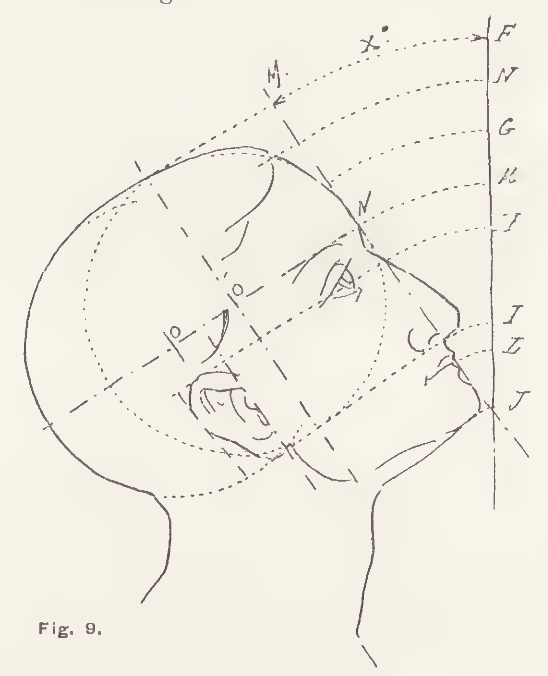


Fig. 9.

Axe vertical F J.
Du sommet J. angle X°.
Du centre J, projection des points L I H, etc., sur l'axe J M.
Rayon O N égal à F K sur la perpendiculaire à N.
Construction d'après la figure 8.
D'après l'axe M J oblique de X° (fig. 9 correspondant à F J vertical

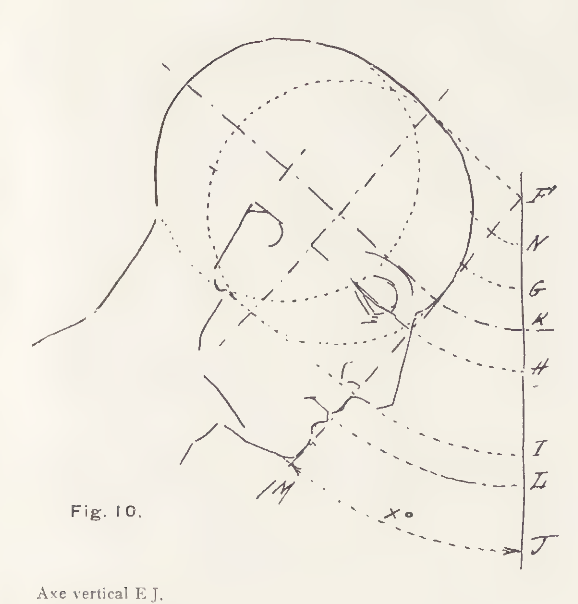


Fig. 10.

Axe vertical E J.
Du sommet F, angle X°.
Rabattement des points de F J en F M.
Construction d'après la figure 8.

Pour les profils levé et baissé (fig. 9 et 10), le point de départ de la construction d'ensemble réside dans la position de l'axe d'avant. En pratique l'axe vertical n'est pas utile ; les divisions se font sur l'axe propre de la tête.

Applications.

Les applications suivantes du profil de la tête montrent, outre le tracé graphique complet, la synthèse des principes appliqués.

La tête pour sculpture (fig. 11) est dessinée par plans généraux, c'est-à-dire construite au moyen de lignes droites ou presque droites et modelée par des tons plats suffisants pour accuser le caractère de la matrice employée.

La tête pour vitrail (fig. 12) est traitée uniquement par traits, chacun d'eux s'exprimant par un coup de pinceau courbe et plus ou moins renflé, suivant le plus ou moins d'importance de construction de silhouette.

La tête pour mosaïque (fig. 13), dessinée dans ses grands plans par des traits noirs, se modèle ensuite par la juxtaposition de pierres de valeur de colorations diverses. Au point de vue techni-



Fig. 11. Sculpture.
Cathédrale de Rouen. XIII° siècle.

Fig. 12. Vitrail.
Cathédrale de Quimper. XV° siècle.

que, il est à remarquer qu'au moins la première rangée de pierres suit le contour extérieur et



Fig. 13. Mosaïque.
Rome. Abside de Ste-Pudentienne. IVe siècle.

que les pierres en général forment des bandes dirigées dans le sens du mouvement à accuser en modelé.

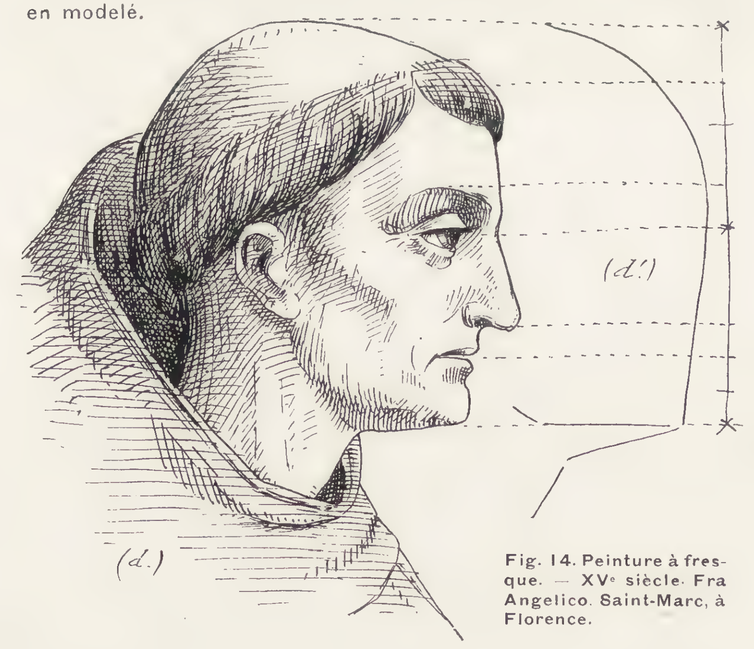


Fig. 14. Peinture à fresque. — XVe siècle. Fra Angelico. Saint-Marc, à Florence.

La figure 14 montre l'application de la tête de profil à la peinture décorative dans le style de la fin du moyen âge (XVe siècle). Le modelé exprimé par tons fondus s'accuse plus ou moins énergi-



Fig. 15. Gravure au trait sur pierre ou cuivre.

que, ou plus ou moins effacé, suivant que l'on a affaire à une décoration de grande allure ou de chevalet. Nous n'envisageons présentement que la question construction ; c'est pourquoi nous ne nous étendrons pas sur l'expression dont les caractères seront donnés ci-après.

En *(d')* principes généraux en synthèse. Ces principes de divisions sont purement conventionnels ; c'est pourquoi il peut y avoir dans une tête, même construite décorativement, accentuation du crâne ou de la mâchoire inférieure.

La figure 15 donne le caractère pour gravure sur pierre ou cuivre. Quoique d'une technique moins docile, la gravure doit accuser le même caractère que le vitrail, au point de vue du trait et que la peinture pour les masses. En effet, dans le vitrail, chaque pièce peinte a ses contours plus ou moins asservis à la forme de coupe. Ici il n'en est rien, le

champ plan offrant toute liberté à la direction des traits. Ces gravures, destinées généralement

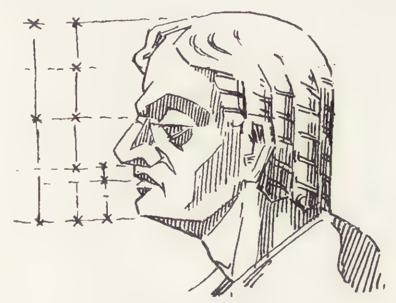


Fig. 16. Tête pour fer.

à un effet décoratif de silhouette, sont traitées largement, dans le style ou caractère de la grande peinture décorative à tons plats et sertis. Comme dans cette dernière, les détails sont accusés plus ou moins largement, comme forme ou valeur, suivant leur importance ; d'habitude, les traits principaux de sertissage des formes s'accusent assez fortement, de façon à bien enlever le sujet en silhouette.

La figure 16 donne une application au fer forgé. On remarquera le caractère rude donné par des plans droits propres à produire l'impression de la matière résistante.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans le prochain numéro).

VARIA.

LA FAÇADE DU PALAIS ROYAL va, on le sait, être modifiée. Ce changement est sans utilité. Les démocrates farouches pourront dire pompeusement qu'il a pour objet d'élever une nouvelle barrière entre la royauté et le peuple : il ne fallait plus que les flots populaires puissent battre les murs de la résidence du roi! Nous croyons que ces transformations n'ont qu'un but d'embellissement. Les projets publiés sont encore trop vagues pour qu'il ne soit pas prématuré et imprudent de les juger. A voir le plan terrier seulement, les travaux n'auraient d'autre effet, au point de vue de l'esthétique générale, que de revêtir le palais d'un petit habit à la française.

Leur exécution entraînera la perte d'une partie du Parc et la condamnation de ses bas-fonds. Les maintenir avec l'état de chose projeté est sérieusement impossible.

On les comblera. Et afin sans doute de rendre l'idée de leur disparition familière aux Bruxellois, on met déjà la main à l'œuvre préalable : l'enlèvement des statues qui les ornaient (1).

C'est ainsi que le buste du tsar Pierre le Grand (2) a été placé à l'entrée d'un des quinconces, et sa voisine la Madeleine a quitté sa grotte (que son antiquité et sa perfection liaient si naturellement au paysage) pour s'abriter sous un vilain rocher d'aquarium en ciment teinté, dans le talus boisé d'une allée. Elle doit être bien troublée dans ses rêves sur le parcours continuel des passants peu respectueux, elle, que des siècles avaient habituée au calme d'une solitude qu'animait seulement le chant des oiseaux et le murmure de l'eau. Ce qui est plus important, cette solitude se trouvait aussi bien de sa présence que cette allée fréquentée s'en trouve mal. Ici la fontaine qui jaillissait dans le bas-fond et la vasque moussue demeureront absentes, bien qu'elles donnassent au petit monument la plus grande part de sa poésie et de sa signification. Non pas que cette Madeleine, aux formes épaisses, à l'expression nulle, bien intéressante. Mais elle constituait pourtant dans son ancien cadre un exemple fort

(1) Un journal affirme, voulant faire croire au maintien des bas-fonds, que les statues seront replacées après les travaux projetés. Nous nous permettons d'en douter.

(2) Pierre le Grand se reposa, dit-on, sous les ombrages de cette partie du parc.

Depuis que cet article a été écrit la « Laitière » a aussi été déplacée.

dégénéré de bonne ornementation des jardins : Au milieu d'un site sauvage, au bas d'un talus de dix mètres, dans le fond d'une clairière prise sur la futaie épaisse piquée de grands arbres, cette grotte était une manière spirituelle et reposante d'arrêter le promeneur. Ici c'est un hors d'œuvre inintelligent et inintelligible.

Autrefois la source et la statue s'égayaient et se rendaient mutuellement plus vives. La Madeleine couchée, rêveuse, se mirait, par dessus le livre qu'elle tient, dans le filet d'eau. Maintenant, voici la pauvre fille condamnée à fixer obstinément la terre ! J'ai entendu des gens du peuple motiver très justement la sottise d'un déplacement si peu respectueux d'une destination dont ils sentaient l'évidence, tandis qu'elle est restée incomprise par les Mécènes officiels (1).

L'idée de combler les bas-fonds est très impopulaire. Bien que depuis plusieurs années, pour des raisons de moralité publique, l'accès de ces enclos, à la surveillance difficile, ait été prohibé, il restait aux Bruxellois la vue plongeante sur ces sauvages et pittoresques vallons, l'ombre épaisse que leurs grands arbres répandent bien alentour, le chant des oiseaux qui s'y abritent en grand nombre, les balsamiques fraîcheurs de leurs sureaux, les parfums dignes des bois qui s'échappent de leurs accotements. On nous fait dire adieu à tout cela et adieu aussi les souvenirs historiques dont ces bas-fonds gardent vivant le témoignage. Le plus récent de ces souvenirs remonte aux quatre journées de 1830, quand ces bas-fonds servirent d'abri et de tombeau aux troupes décimées du prince d'Orange. Les plus anciens nous montrent en eux les derniers vestiges du vieux parc ducal, primitivement empris sur la forêt de Soignes, et qui s'étendait jusqu'aux murs, entre la porte de Namur et celle de Louvain, avant que Guimard vînt à tracer le plan actuel. Alors, la topographie fort accidentée du parc fut bouleversée. On retrouve encore la trace des vallonnements de ce jardin sauvage dans les altitudes fort différentes des quinconces, dans le jardin de l'ancien palais d'Orange et dans celui du palais du roi. L'endroit qui marquait la profondeur maxima fut conservé en partie, à cause de la difficulté relative qu'il y avait à le combler, et le parc de Zinner eut ses bas-fonds : le « désert » près du parc proprement dit. En réalité, ce désert est une oasis à côté des larges allées arides qui l'environnent.

Le parc de Bruxelles est représenté souvent comme l'un des plus beaux, eu égard surtout à sa superficie réduite. Cette réputation n'est-elle pas surfaite ? On peut se demander aujourd'hui si ses architectes n'ont pas commis une erreur, commune d'ailleurs à leur temps, en voulant faire grand sur aussi peu d'espace Ils ont obtenu ainsi le résultat contraire à ce qu'on doit attendre d'un bon jardin. Autant le parc donne des perspectives heureuses à certaines rues aboutissantes, autant il manque de beaux aspects intérieurs Les échappées que l'on y a, d'un point quelconque, sur les constructions voisines sont désagréables. Au lieu d'être fermé et d'abriter le promeneur contre la sécheresse des rues qu'il fuit, de garder le plus possible l'air pur, la fraîcheur, la paix et le parfum de la terre et des plantes, il les disperse par ses allées hors de proportion avec l'espace réduit qu'elles parcourent, il est ouvert sans défense à l'atmosphère de la ville, il est troué de toutes parts.

Il semble qu'introduit avec les voies environnantes dans un plan général on n'a voulu le faire valoir qu'avec elles et par elles. En réalité, il est fait surtout pour l'extérieur.

Jusqu'ici, l'on regardait le parc comme une chose sacro-sainte. Pour une fantaisie on portera au plan de Guimard des atteintes autrement graves que celles subies par les rues extérieures. Qu'en conclure ? L'auréole séculaire n'existe plus aux yeux des grands. Après les modifications, elle sera détruite aux yeux de la masse. Le parc, qui semblait avoir été mis à l'abri de la marche du temps — précaution vaine—redeviendra la proie des idées con-

(1) Pourquoi ne pas utiliser cette statue à un autre endroit ? Il existe précisément, au parc Léopold, une mare près de l'ancienne cage aux ours, où cette statue ferait bon effet.

temporaines. Nous souhaitons que, lorsqu'elles s'en empareront tôt ou tard, ce sera pour son amélioration ; mais il leur faudra pour cela se dépouiller carrément des erreurs qui — les projets du palais royal le prouvent — dominent encore en elles.

Mai 1903. G. Dy.



LÉAU-TIRLEMONT. — Nous venons de lire dans le *Bulletin du Touring Club de Belgique*, 9e année, p. 71, ces lignes sur Léau et Tirlemont : « En 1308 l'évêque de Liége Adolphe de la Marck (1) établit à Léau un chapitre de huit chanoines avec un doyen. Mais dès 1297 il existait dans la cité une fondation de douze chanoines, qui pouvaient se marier. Leur chapelle particulière dédiée à Notre-Dame ayant été détruite, ils furent autorisés à officier dans l'église de St-Léonard.

» Ces chapitres de chanoines mariés n'étaient pas rares autrefois (2). Il y en avait notamment un à Tirlemont, à l'église Notre-Dame; il existait en vertu d'une fondation très ancienne, qui spécifiait uniquement que les douze chanoines devaient être de « notables bourgeois ». Les gens mariés y étaient donc admis et l'on voyait ainsi ces braves laïcs ensoutanés, portant camail et calotte, chanter, tout comme à Léau, l'office divin. Ils complétaient eux-mêmes leur chapitre et s'en partageaient les prébendes.

» Par raillerie le peuple les appelait Hinnepriesters (3), et il existe maints contes joyeux dont ils sont les héros. Entre autres singularités propres à ces chanteurs de vêpres, il faut noter celle qu'ils prêtaient serment de ne jamais déclarer leurs revenus. »

Vraiment l'auteur de ces lignes doit avoir fort peu de connaissance des choses, et en particulier de l'institution des clercs de N.-D., qu'on appelait communément « de capellebroeders » ou « werelijcke clercken ». Aussi a-t-il soin de ne pas nous dire dans quelles archives il a puisé les détails bizarres de sa description. Pour ce qui est de Léau, il confond absolument l'église St-Sulpice, la chapelle de St-Léonard et la chapelle des clercs de N.-D.; confond aussi le chapitre de St-Léonard et l'association des clercs. Pour s'en convaincre il suffit de lire un peu attentivement l'*Histoire de Léau* par V. Bets.

Mais l'auteur a peut-être eu à sa disposition des archives inconnues jusqu'ici. Dans ce cas il rendrait grand service à l'histoire en les faisant connaître. Quant à nous, nous trouvons bien plus conforme aux archives de Léau — que nous avons consultées — ce que feu M. le doyen Bets a écrit sur cette ville si intéressante de l'ancien duché de Brabant.

(1) « Thibaud de Bar abandonna plus tard la principauté pour suivre l'empereur Henri VII en Italie ; il y succomba les armes à la main sous les murs du château St-Ange, le 13 mai 1312, et ses restes furent inhumés à l'entrée de la vieille basilique du Vatican... Adolphe de la Marck, prévôt de Worms, fut appelé par Clément V au siège vacant. Il fit son entrée solennelle à Liége le 26 décembre 1313 ». Mgr Namèche, *Histoire nationale*, II, p. 230 et 233. Et l'*évêque* Adolphe de la Marck aurait établi en 1308 un chapitre à Léau!

(2) Il est possible qu'il ait existé autrefois, dans nos régions, des associations religieuses dont les membres, simples laïques, entre autres attributions chantaient l'office, portaient, comme toutes les corporations d'autrefois, un costume, et peut-être même étaient revêtus du titre de chanoines. Des institutions de ce genre existent encore dans d'autres pays.

Ce qui est surtout regrettable dans l'article du Bulletin du T. C. B., outre son erreur spéciale, c'est sa forme de nature à donner le change sur la qualité de ces prétendus chanoines et à faire passer ceux-ci pour des *ecclésiastiques* mariés. (N. de la R.)

(3) Faisons remarquer que les « hymnipriesters » étaient fort estimés à Tirlemont. Pour s'en convaincre on n'a qu'à consulter la liste donnée par le Père Moulaert dans sa « Notice sur N.-D. au Lac ».

On trouve parmi eux les noms les plus illustres. En outre, c'est surtout aux clercs que nous devons la belle église de N.-D. au Lac et sa tour magnifique, à laquelle — soit dit en passant — on travaillait en 1403. « Cum capella — dit une pièce de cette année — beate Marie Virginis de Lacu in Thenis de novo edificari ceperit opere quam plurimum sumptuoso... » *Arch. de Cabbeeck*.

Les notions que l'auteur a sur les douze chanoines qui pouvaient se marier, il les semble puiser dans ce qu'on a écrit sur l'institution du même genre qui existait à Tirlemont. Mais depuis qu'écrivaient A. Wauters, le père Moulaert et le doyen Bets, l'histoire a fait un pas. Des pièces aussi anciennes qu'authentiques nous montrent que les « werelijke clercken» n'étaient autres qu'une espèce de confrérie. La plus ancienne mention en est faite pour Tirlemont dans un acte de 1300. Celui-ci l'appelle « confraternitas clericorum Beate Marie de Thenis » (1). Dans le même sens parlent tous les actes, qui ont quelque rapport à cette institution, la nommant toujours « bruederscap, confraternitas » (2). Bien plus, une charte de 1380 nous parle « van alle clercken broederen der voirsc. capelle ende bruederscap ende alle de familie ende knapen der selver capellen ende bruederscap » (3), tandis qu'un autre acte de 1422 donne au quêteur de la confrérie la permission d'inscrire qui que ce soit, hommes ou femmes, qui en manifestaient le désir et payaient sept sous de Brabant (4). Cette confrérie était gouvernée par douze notables de la ville. Ceux-ci chantaient à certains jours l'office divin. De là leur nom de «werelijcke clercken» ou «hymnipriesters» (5) dont quelques auteurs ont fait « hinnepriesters » pour pouvoir broder autour de ce mot un tas de légendes et d'historiettes, aussi absurdes que dénuées de fondement. Les douze membres qui avaient la direction de l'association sont appelés en 1353 « consiliarii fabrice, capelle et confraternitatis » (6); mais dans aucun des actes que nous avons pu consulter jusqu'ici — et ils sont nombreux — ils ne portent le nom de chanoines. Parmi eux il y avait trois mambours et un ou plusieurs quêteurs. Un autre membre s'appelait l'ermite (7).

Pour ce qui en est du fameux serment de ne jamais déclarer leurs revenus, nous ferons remarquer qu'une grande quantité de donations et de legs faits à la confrérie figurent au Cartulaire de St-Germain, et les archives de l'ancienne collégiale montrent amplement que les mambours ou proviseurs passaient leurs comptes en présence des délégués du magistrat et du chapitre de St-Germain (8).

Nous croyons que ces quelques remarques suffiront pour faire juger du peu de valeur historique de ce qu'avance le *Touring Club* dans sa livraison de février 1903 (9).

Fr. D. R.



LU A LA QUATRIÈME PAGE D'UN JOURNAL cette annonce d'une maison dont nous ne voudrions, du reste, dire aucun mal. L'annonce est accompagnée d'une vignette dans le goût du jour et trahissant (comme le pas de nos bons gavroches) une suprême

(1) *Arch. des SS. Grises à Tirlemont.* — *Bijdragen voor de geschiedenis van het aloude hertogdom Brabant*, 1902, p. 73-75.

(2) *Arch. de St-Germ. à Tirlemont*, A, sect. IV, nº 2.—A, sect. IV, nº 3. — A, sect. VI, nº 1 ad 14. — A, sect. I, nº 21. — *Arch. des SS. Grises.*

(3) *Arch. des SS. Grises à Tirlemont.* — L'acte sera imprimé dans la revue citée.

(4) L'acte sera imprimé dans les *Bijdragen*, etc.

(5) *Arch. de St-Germ.*, A, sect. I, nº 21.

(6) *Bijdragen*, etc., 1902, p. 404.

(7) *Ibid.*, p. 72.

(8) *Arch. de St-Germ.*, A, sect. I, nº 21, renferment la clôture des comptes de la confrérie des années 1406 et suivantes.

(9) Plus tard nous donnerons une étude de la très intéressante église de Léau qui renferme une grande quantité de retables anciens et autres objets de toute beauté.

Nous ferons remarquer que l'église a des parties des XIIe, XIIIe, XIVe siècles, au lieu de dater du XIIIe siècle comme le proclame le correspondant du *Touring Club.*

Le même correspondant n'est pas plus assuré sur d'autres matières. Dans le numéro du 1er juillet 1903 du même bulletin il dit, parlant de la fontaine de *Manneken-Pis*, à Bruxelles : « En 1464, la statue de pierre fut remplacée par celle qu'on voit aujourd'hui ». Faut-il être grand clerc pour constater que le bronze actuel ne remonte pas au delà du XVIIe s. ? D'aucuns l'ont attribué à Duquesnoy.

horreur de la ligne droite et des chemins battus :

VITRAUX D'ART

Arts nouveaux en tous styles (sic).

« Nous étions déjà saturés de vermicelle, dit quelqu'un, mais que vont devenir nos estomacs si l'on nous prépare cette denrée à toutes les sauces !

— Et, ajoute un autre, le cerveau de ce brave public donc » ?...

E.

BIBLIOGRAPHIE.

LES ÉTABLISSEMENTS JEAN MALVAUX auxquels est confiée, nos lecteurs le savent, l'exécution des photogravures du *Bulletin*, viennent de publier un splendide album qui est comme le titre de l'état actuel de l'art du photograveur. On y trouve, classées avec le meilleur goût, les traductions parfaites des divers procédés en usage.

Une large place est faite aux « trois couleurs » ; plusieurs planches sont consacrées à montrer tout le parti que l'on peut tirer de ce procédé.

C'est l'une de ces planches que nous avons la bonne fortune de pouvoir offrir à nos lecteurs. On ne perçoit pas, à première vue, ce qu'il y a en elle de plus remarquable, ou la perfection de l'exécution, ou sa composition parfaitement adaptée aux exigences d'une forme nouvelle de la typographie. Le premier mérite revient tout entier à MM. Malvaux et le second leur revient en bonne partie, parce qu'en chargeant du dessin de cette planche un artiste aux tendances connues ils ont montré qu'ils ont la foi dans l'union de l'art et du métier.

Nous ne pouvons pas louer tous les côtés de l'œuvre de M. Privat-Livemont. Mais s'il est exact, comme l'attestent les plus sévères, que cet artiste reproduit incessamment son thème favori à propos des sujets les plus divergents — ce qui dénoterait peu d'imagination — et ne montre pas toujours, dans le dessin, assez de vigueur ni assez de santé, il faut reconnaître que peu d'hommes se sont manifestés plus que lui possesseurs des trésors du coloris, des ressources de la ligne, des besoins et des moyens du décor.

A cet égard, la vue de la planche ci-contre fait éprouver une satisfaction que l'on ne ressent pas souvent devant les affiches prétendument artistiques. On peut lui reprocher le manque de clarté pour la lecture. Le sujet avec son allure allégorique prétend nous faire assister à une opération de la photogravure des trois couleurs. Des détails accessoires entourent le sujet principal pour le préciser. Mais la compréhension complète de cette planche exige un effort de recherche. Une composition moins maniérée et conçue avec autant de souci de la finalité que de l'effet eut été plus claire et plus impressionnante.

A. C.



NÉCROLOGIE.

L'ARCHITECTE CHARLES LICOT vient de mourir à Schaerbeek le 22 juin 1903. Il était maître dans son métier et le comprenait en artiste. L'érudition dont il imprégnait ses actes était appréciée par tout ce que la Belgique compte de penseurs et d'artistes. Ses entretiens étaient pleins de charme et son esprit d'une originalité exquise. Sa douceur et sa bonté jointes à une générosité sans égale faisaient de cet homme une nature séduisante.

Né à Nivelles en 1843, Charles Licot devint successivement architecte de la ville de Nivelles, directeur de l'École de dessin de cette ville, architecte de l'abbaye de Villers, architecte provincial adjoint puis effectif, directeur de l'École des arts décoratifs de Schaerbeek, membre correspondant de la Commission des monuments et membre de la Commission des échanges internationaux et de l'art monumental aux musées royaux.

On lui doit, pour ne parler que des constructions importantes, l'abattoir et la salle des fêtes

de Nivelles, la gare d'Ottignies (première gare couverte construite en Belgique), le café Sésino à Bruxelles ; mais ce sont les études qu'il poursuivait aux ruines de l'abbaye de Villers, pour lesquelles il avait un véritable culte, qui doivent surtout nous dépeindre la haute valeur de cet architecte.

Jeune encore, il reçoit en livraisons le savant dictionnaire d'architecture que Viollet-le-Duc publie vers 1857. Dès lors, il se passionne pour le maître qui lui a révélé les beautés de l'architecture du moyen âge; il a pour lui, suivant ses propres paroles, « une véritable vénération ».

De cette époque date le commencement des études des ruines de l'abbaye de Villers. Ces études n'ont en vue que l'étude des bâtiments claustraux.

Les constructions érigées postérieurement au XIVe siècle ne font pas l'objet de ses préoccupations immédiates ; toutes ses recherches concourent à réédifier l'abbaye primitive telle que l'avaient conçue les premiers constructeurs, suivant les prescriptions de la règle de l'ordre. Ces recherches étaient rendues d'autant plus pénibles que le propriétaire des ruines ne permettait aucune fouille, malgré l'amoncellement des décombres.

Ni menaces ni procès verbaux n'arrêtèrent l'étudiant ; il put mener à bonne fin son travail de bénédictin, et fit paraître en 1877 (puis en 1883), en collaboration avec Emile Lefever, membre correspondant de l'académie de Reims, son opuscule sur l'abbaye. Il y décrit les ruines en homme qui a scruté les moindres coins, qui a pesé toutes les suppositions possibles naissant des nombreuses modifications apportées au cours des siècles.

Les relevés complets, que contient son ouvrage, peuvent seuls donner une idée des transformations successives qu'a subies l'abbaye pendant le séjour des moines, les besoins, les goûts du jour et les guerres ayant tour à tour fait perdre aux constructions leur aspect et leur gravité primitifs. Ces relevés mentionnent très clairement les différentes époques où des modifications importantes ont été apportées. On y remarque, différemment indiquées, les constructions exécutées successivement au XIIe et à la première moitié du XIIIe siècle ; celles pendant le XIIIe siècle qui, déjà, modifient les précédentes et celles du XIVe au XVIe siècle, enfin celles du XVIe au XVIIIe siècle.

Une vue perspective représente l'abbaye dans l'état où elle était en 1200, c'est-à-dire avant la construction de l'église. Une autre, complétée par les bâtiments construits pendant le quart de siècle suivant, donne la partie de l'église construite à cette époque.

Ces reconstitutions des plus intéressantes montrent le souci d'exactitude que Charles Licot mettait dans ses études. Elles resteront une œuvre marquante, attendu que l'auteur n'avançait rien qui ne pût être justifié.

Ce sera une pierre ajoutée à l'édifice déjà considérable que les savants ont élevé aux études de l'architecture du moyen âge depuis 50 ans.

Après 1893, époque où il fut chargé par le gouvernement des travaux de consolidation des ruines, par l'État qui venait de les acquérir, il n'a cessé de mettre dans tous ses actes le même soin et la même science. Il a su concilier les désirs de tous les admirateurs des ruines. Architectes, peintres, sculpteurs, archéologues, amateurs retrouvent, malgré les travaux de consolidation, le charme de jadis.

La végétation y est toujours aussi luxuriante, tandis que ce qui reste des constructions a été sauvé d'une destruction inévitable.

Une maquette, dressée d'après ses plans, des bâtiments claustraux construits par les premiers moines, encore rigoureux observateurs de leur règle, restera une œuvre remarquable.

Elle a été exécutée pour l'exposition de Paris de 1900 et se trouve actuellement au musée des arts décoratifs à Bruxelles.

S. M. le Roi, reconnaissant les services rendus par Charles Licot, le nomma chevalier de son ordre.

L. P.





PHOTOTYPOGRAVURE
EN 3 COULEURS
PHOTOLITHOGRAPHIE
SIMILIGRAVURE
HÉLIOGRAVURE
ETAB.TS Jean MALVAUX Soc. An.
69 RUE DE LAUNOY
Téléphone 1236
BRUXELLES-OUEST.
PARIS GRAND MONTROUGE
RUE DE LA CRÈCHE, 18
IMPRIMÉ PAR J.-E. GOOSSENS

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. AOUT 1903.

UNE MAISON BOURGEOISE [1].

NOUS continuerons cette étude sommaire de la maison bourgeoise par quelques notes sur les travaux contribuant à la décoration intérieure tels que les parquets, pavements, lambrissages et revêtements des murailles et plafonds, vitrages et ameublements.

Les pavements les plus riches sont incontestablement ceux composés à l'aide de fragments de pierres ou marbres d'espèces et couleurs presque illimitées; ces pavements dénommés mosaïques se prêtent aux combinaisons les plus heureuses par suite de leur exécution entièrement manuelle permettant de composer n'importe quel dessin. Malheureusement ce dernier détail à lui seul explique la difficulté d'adapter ce genre de travail à des ressources pécuniaires restreintes. Aussi, actuellement, l'industrie céramique fort développée l'a-t-elle supplantée dans la presque généralité des travaux courants. Quelques usines produisent de nos jours des pavements décoratifs d'aspect distingué ; ceux-ci cependant fabriqués par grandes quantités perdent par ce fait une bonne part de leur originalité.

Pour les travaux simples nous préférons l'emploi des carreaux unis de formes et teintes diverses et de dimensions proportionnées à la grandeur des pièces posées par alternances en combinaisons géométriques qui peuvent se varier innombrablement et être relevées au besoin par l'adjonction de carreaux à dessins incrustés dans une quantité relative au degré de richesse à atteindre; ce système permet une démarcation nette entre les tons employés et accuse les joints où seuls ceux-ci existent réellement. Nous aimerions aussi voir la décoration des pavements se borner à la stylisation du règne végétal et plus exceptionnellement du règne animal en ayant soin d'écarter tout sujet symbolique, surtout religieux ou historique, qu'il nous semble peu respectueux de fouler aux pieds (2). Le contraire se pratiquant couramment, nous attirons particulièrement l'attention sur ce point.

Les parquets en bois moins froids d'aspect et de réalité s'emploient, dans la généralité des pièces habitées, de préférence aux pavements pierreux. Soumis à des lois identiques d'ordonnance leur application varie néanmoins par la nature de la matière exigeant

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 2e année, p. 293, liv. 10.

(2) N. D. L. R. Ainsi formulée, cette opinion n'est-elle pas excessive? ne dépasse-t-elle pas la sévérité cistercienne elle-même? S'il convient de ne pas inscrire sur les pavements les grandes figures de la Foi : le Christ ou les personnes divines, la Vierge, les saints, faut-il étendre la règle à tout sujet symbolique, voire historique? Nous ne le pensons pas. C'est une question de tact, d'appréciation.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels.
PORTE DU SALON.

une mise en œuvre distincte. Par exemple il nous paraît peu rationnel de nous écarter des figures purement géométriques seules possibles dans le travail du bois pour l'assemblage rationnel des pièces qui comprennent souvent des essences de bois différentes. Les parquets en bois à dessins incrustés aussi beaux fussent-ils constituent toujours des tours de force illogiques.

Parfois il est fait appel à l'art du tapissier pour le relèvement des planchers de certaines pièces des habitations que l'usage plutôt par mode que par nécessité nous pousse à recouvrir de tapis. Sans aucun doute, la fabrication de ces tissus moelleux permet une variété de tons plus grande et plus harmonieuse que les pavements ou les parquets, et leur application au plancher constitue un excellent isolateur des bruits de tous genres ; mais à part ces considérations on ne voit guère l'utilité absolue de leur usage. Celui-ci ne serait-il pas la difformation d'une coutume des peuples nomades, le dérivatif de l'emploi des peaux de bêtes servant de couches ou de sièges dans leur vie sous la tente ? Malgré cela tous nous aimons ces agréables tissus dont l'éclat chatoyant des couleurs contribue à mettre en valeur le mobilier en général. Quand leur emploi se borne souvent à recouvrir une partie seulement des parquets, il nous semble plus logique.



Les procédés employés pour la décoration des murailles sont nombreux. Le plus logique est à coup sûr la peinture à la fresque ou à l'huile, qui permet une liberté entière du sujet à représenter. A côté de ce procédé



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels.
VUE SUR LE PALIER DU SECOND ÉTAGE.

vient se placer le papier peint fort anciennement connu, mais perfectionné considérablement en ces derniers temps, et les tentures d'étoffes, de tissus et de composés en tous genres employés concurremment avec la peinture dans la plupart des habitations.

Le choix de n'importe lequel de ces procédés devra toujours être coordonné à la destination des surfaces qu'il recouvre. Certaines pièces, par exemple, où l'hygiène ré clame le moins d'encombrement possible de meubles ou de bibelots, telles que les chambres à coucher et cabinets de toilette, réclament à la tenture la presque totalité de leur parure, qui elle-même devra être en harmonie avec les goûts de l'habitant D'autres pièces comme le salon, la salle à manger, la bibliothèque ou le bureau, dont l'aspect est relevé souvent par l'apposition d'objets les plus divers, soit œuvres d'art,



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
UN PIANO PAR M. DE MAERTELAERE.

antiquités ou souvenirs de famille, exigent une tenture tendant à faire ressortir non pas ses propres qualités, mais bien celles des objets dont elle constitue le cadre.

D'autres pièces encore, telles que hall ou vestibule, salle de billard, fumoir, peuvent, si la maison le comporte, servir de base à l'application de motifs plus décoratifs ; rien n'empêche, par exemple, d'y représenter soit des scènes historiques, sujets symboliques ou autres ; alors, naturellement, la peinture seule pourrait donner satisfaction.

Souvent il est d'usage de recouvrir la partie inférieure des murs de revêtement en bois dénommés lambris ; ceux-ci ont la double mission de préserver la partie inférieure des murailles des détériorations que peut causer le déplacement des gens ou des meubles et de constituer un fond plus harmonieux aux autres boiseries mobiles ou fixes garnissant les chambres.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD. Arch. J. Pauwels
DANS LA CUISINE.

La composition des lambris est assimilable à celle des menuiseries dont nous avons parlé précédemment.

Plusieurs produits nouveaux, composés par exemple de pâtes durcies, viennent économiquement remplacer les lambris en bois; ils permettent des applications heureuses, à condition toutefois de ne pas prétendre simuler le bois ou la pierre.

Quant aux plafonds nous avons parlé plus haut de leur construction ; fussent-ils complètement en bois, rien n'empêche leur décoration qui doit consister surtout à y accuser la construction, à relever le tracé des moulures et le modelé des sculptures ; s'il y est ménagé des surfaces planes entre la charpenterie, leur décoration peut se faire comme celle des murs.

Une chose à observer essentiellement dans la composition des pavements, parquets, tapis, lambris, tentures, peintures murales ou vitraux, c'est l'écartement absolu des effets de perspective trompeuse : le regard ne doit pas être tenté de rechercher un horizon au delà du fond de murailles ou des objets.

❧❧

Si nous examinons l'histoire du chauffage à travers les âges nous le voyons se transformer successivement du système le plus primitif jusqu'à la construction des conduits de fumée. Ceux-ci saillant généralement dans les pièces furent l'objet des sollicitudes particulières des architectes qui finirent par demander à la cheminée le principal ornement de la salle.

Le combustible d'abord employé fut le bois; son calorique, relativement faible en proportion de son volume, exigeait la consommation d'une quantité considérable de matière; celle-ci parfois insuffisamment séchée dégageait abondamment de fumée. Ce fait explique parfaitement les proportions exagérées que semblent prendre parfois à nos yeux les superbes cheminées anciennes.

Ensuite l'emploi de la houille entraîna les constructeurs à la recherche d'appareils spéciaux nécessaires à sa combustion et qui par perfectionnements successifs aboutirent à la forme de nos foyers modernes ouverts ou fermés ; si ceux-ci ne nous donnent pas les satisfactions esthétiques que nous procurent les cheminées anciennes, au moins en retirons-nous l'avantage d'une grande économie d'espace que nous aurions tort de négliger, vu l'exiguïté générale de nos appartements.

Cette économie nécessaire d'espace ainsi que de temps et de matière a donné naissance au chauffage des habitations à l'aide d'un foyer unique alimenté dans les souterrains et distribuant soit l'air chaud, l'eau chaude ou la vapeur dans des appareils spéciaux disposés dans les appartements et fonctionnant par rayonnement.

Lequel de ces systèmes prévaudra ? Nul ne pourrait rien affirmer à ce sujet, mais nous osons présumer dès à présent que tôt ou tard le principe du chauffage moderne détrônera le chauffage par foyers multiples. Par ce fait même, les appareils étant réduits à leur plus simple expression, nous serons fatalement amenés à modifier de fond en comble le principe ancien. En effet le conduit de fumée constituant la cheminée proprement dite n'existant plus, nous n'aurons qu'à donner à l'appareil de chauffage choisi un cadre proportionné. Il y a là sujet à étude sérieuse;



PHOT. R. DE P.

HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
AMEUBLEMENT DE CHAMBRE A COUCHER
PAR MM. ROOMS ET DE MAERTELAERE.

l'ingénieur, l'architecte et le décorateur devraient s'entendre pour allier davantage le côté pratique au côté esthétique pour la mise en valeur des appareils modernes tels que radiateurs ou autres.

❧❧

S'il est un accessoire contribuant au relèvement de nos appartements, c'est certes le vitrail. Par la mise en plomb, sa composition se prête à des configurations nombreuses.

Anciennement fort répandu il fut presque complètement abandonné et est actuellement remis en vogue de façon croissante. Au point de vue hygiénique, lorsque son application a pour but la suppression de tentures alourdissantes pour l'air comme pour la vue ou lorsqu'il s'agit d'atténuer l'action trop vive de la lumière extérieure, on ne peut qu'applaudir à son emploi. Si encore l'on veut prévenir les indiscrétions de la rue ou des voisins, masquer un fond désagréable à la vue ou éloigner les distractions extérieures, on ne peut, à ces fins, mieux choisir que le vitrail. Mais où son emploi est plutôt déplacé c'est lorsqu'il a le désavantage de masquer par exemple la vue d'un beau jardin, d'une perspective ou un point de vue agréable : alors l'emploi des glaces que nous fournit actuellement l'industrie verrière est plutôt indiqué, l'aspect de la nature étant pour le moins aussi intéressant que n'importe quel tableau (1). Loin de nous égayer, le vitrail ne parviendrait dans ces conditions qu'à nous emprisonner sans nécessité et à nous rendre mélancoliques. Pour l'employer avec quelque succès dans ce cas, la mise en plomb devrait être combinée de manière à réserver dans les panneaux des surfaces abondamment transparentes entourées de rinceaux de fleurs ou sujets quelconques en tons translucides.

(1) Il y a ici une réserve à faire au point de vue décoratif : La division de la baie par le plomb ou les petits châssis est parfois réclamée par un besoin de pondération. Les grandes glaces sans ruptures ont trop souvent l'aspect d'une trouée déplorable dans l'effet général de la pièce. (N. de la R.)

Les volets qui garnissaient anciennement la plupart des fenêtres sont remplacés actuellement par des tentures. Ce système est certes plus agréable que le précédent, tant au point de vue de l'aspect que du maniement. Il n'est cependant pratique qu'à la condition d'en écarter toutes draperies inutiles à leur fonction unique, qui doit être l'interception possible de la lumière, aussi bien celle du jour provenant de l'éclat trop vif du soleil que la lumière artificielle du soir qui mettrait les habitants à la merci des yeux indiscrets.

Quoi que nous ayons dit ici au sujet de la décoration en général, il serait téméraire de vouloir déterminer des lois en régissant le choix de manière immuable, et nous ne pourrions trop nous méfier du dire de beaucoup de commerçants qui prétendent nous imposer telles marchandises indispensables, suivant leurs catalogues, à la décoration de telles pièces. Il sera préférable d'agir selon nos goûts personnels en nous appliquant à être aussi logiques que possible selon les besoins de la cause.

❧❧

Il nous reste à dire quelques mots au sujet du mobilier en général.

Dans bien des cas nos maisons sont meublées d'une manière trop cérémonieuse pour





les besoins de notre vie. Esclaves de la mode qui préconise l'adoption d'objets dits de styles déterminés, nous sommes entraînés à subir malgré nous des meubles que le bon sens naturel condamne impitoyablement. Dans d'autres cas certaines personnes, par un manque de réflexion tout aussi flagrant, mélangent les uns aux autres des meubles de tous genres.



HABITATION A BRAINE-L'ALLEUD.
MOBILIER D'UNE CHAMBRE D'HOTE.

Nous devons cependant tenir compte de la manière dont généralement se meuble la bourgeoisie. Peu nombreux sont les privilégiés de cette classe de la société dont les moyens permettent le luxe d'une première installation complète.

De début presque toujours modeste, leur mobilier se compose souvent, si pas complètement, au moins en partie, de meubles de famille dont parfois le confort et la solidité réels empêchent le propriétaire de se défaire facilement. Ces meubles sont employés alors provisoirement avec l'arrière-pensée de les remplacer au fur et à mesure des ressources, de la prospérité du ménage ou de l'accroissement de la famille. Dans ces conditions il est fort difficile d'exiger d'ameublements créés de cette façon une harmonie dans le sens absolu du mot ; tout au plus pouvons-nous espérer voir le bon goût naturel du propriétaire ou de son conseil le guider dans le sens pratique pour l'achat de ses meubles ; c'est là, du

reste, qu'est le point essentiel à observer : du moment qu'un meuble répond à sa destination et que sa construction est basée sur des principes sérieux nous ne pouvons que nous déclarer satisfaits.

On aurait tort, par exemple, d'estimer indispensable que tous les meubles garnissant une chambre soient le fruit de la conception d'un seul homme, pas plus que l'on ne pourrait exiger qu'une seule personne s'occupe des meubles, peintures, tentures, objets d'art, d'orfèvrerie et autres rentrant dans le décor habituel des appartements. L'originalité et jusqu'à une certaine limite la fantaisie bien comprise peuvent être ici une ressource de bon goût et d'harmonie (1).

Cette originalité ne peut cependant pas engendrer le désordre, et c'est là que beaucoup de personnes ont péché et pèchent encore parfois. Et le désordre s'étale surtout, nous semble-t-il, lorsqu'on nous fait parcourir dans un même appartement une salle à manger moyenageuse, un bureau renaissance, un salon Louis XV ou une chambre à coucher empire, nous obligeant à subir tour à tour les avantages et les inconvénients de ces diverses époques. Voilà cependant ce qui valut le cri vainqueur de la mode en ces dernières années. On n'aurait pu, à notre avis, être plus déraisonnable. Est-ce à dire qu'il faille rejeter les formes adoptées par nos ancêtres dans la conception de leurs mobiliers ? Nous aurions tort de le croire. Au contraire, si nous nous donnions la peine d'étudier plus sérieusement les meubles anciens, nous remarquerions que beaucoup d'entre eux, à quelque époque qu'ils appartiennent, nous présentent, si pas toutes, au moins plusieurs, les qualités requises ou par le confort ou par la logique. Conséquemment, si nous possédons quelque exemplaire de vieux meuble répondant à ces principes, nous aurions tort de nous en défaire et devrions non seulement le garder et nous en servir, mais surtout nous en inspirer pour la conception de nos autres meubles, bien entendu en adoptant ce qu'ils ont de bon et en rejetant ce qui ne pourrait nous satisfaire ou ne répondrait plus aux habitudes de la vie moderne. Celle-ci régie abondamment par les lois de l'hygiène doit tendre et tend déjà à simplifier le confort au strict nécessaire.

La force, la grâce et la forme sont les principes fondamentaux à suivre dans la construction des meubles, en ce que la force devrait toujours être traduite dans un motif d'élégance gracieuse et que la forme devrait accuser la destination de l'objet. Il faut se garder pour cela de tomber dans l'excès par l'application mal comprise de ces principes qui entraîna les artisans de diverses époques à donner aux meubles l'apparence d'une légèreté excessive et inquiétante surtout pour le siège. Partant de ce principe : « La forme doit accuser la destination de l'objet », nous en concluons que la symétrie peut être exclue dans la disposition des ameublements. Par exemple, la chambre de famille comporte le mobilier nécessaire à la vie journalière ; les meubles devront y être aisés et solides afin de permettre aux habitants d'y prendre leurs aises et aux enfants leurs ébats. Les sièges, entre autres, ne sauraient y

(1) C'est le cas pour l'ameublement de la maison de M. v. H. dont nous donnons quelques détails. Cet ameublement est l'œuvre d'artisans divers et en général antérieur à la construction de la maison.

être conçus logiquement de même forme ; un enfant n'a pas besoin des commodités que réclamera une personne d'âge avancé.

Au salon une grande originalité doit être permise. Dans cette pièce destinée à la réception des personnes étrangères à la famille, la forme des meubles peut différer aussi bien que pourront différer les goûts des personnes que le hasard peut y amener. C'est un lieu tout indiqué pour le dépôt de certains meubles anciens dignes de conservation ; l'ameublement du fumoir est assimilable à celui du salon. La salle à manger présentera nécessairement une symétrie assez naturelle, en ce que cette pièce destinée spécialement aux repas doit comprendre les meubles uniquement nécessaires à cette fonction, qui oblige les convives à un maintien uniforme.

Les chambres à coucher devront surtout être meublées sobrement pour répondre aux lois de l'hygiène. Cette sobriété ne doit toutefois exclure ni la gaîté ni la fantaisie qui seront souvent d'un appoint moral sérieux pendant les heures qu'y passent grand nombre de personnes, qu'elles y fassent leur séjour privilégié ou que la maladie les oblige à y rester malgré elles. La clarté dans la tonalité des tentures ou des objets contribuera puissamment à nous donner satisfaction.

Le cabinet de travail et la bibliothèque, souvent confondus l'un dans l'autre, exigent des meubles relativement peu nombreux, mais avant tout commodes. Les tables seront spacieuses, pour permettre d'y étaler largement livres et papiers ; elles seront pourvues de casiers aussi accessibles et nombreux que possible, destinés au dépôt des objets qu'il est désirable d'avoir sous la main.

Les bibliothèques devront permettre l'accès et la recherche rapide des livres ; elles devront surtout être simples et contribuer à la mise en valeur du contenu. Les sièges, dans ces salles, seront spacieux pour nous permettre d'abandonner le corps au repos nécessaire à la méditation de l'esprit. Cette dernière sera agrémentée par l'entourage reposant des objets d'art, curiosités, souvenirs qui peuvent avantageusement trouver place dans la décoration de ces pièces.

Nous terminerons ici le sommaire examen de ce que devrait, ce nous semble, être la maison bourgeoise moderne en priant le lecteur de ne voir dans l'énoncé de certains principes que des idées personnelles qu'il n'est nullement dans notre intention de vouloir imposer.

Du reste ce champ d'études fort vaste demande, pour être complètement défriché, l'examen séparé par corps de métier, ce que nous laisserons aux soins des spécialistes compétents qui voudraient s'en occuper.

CHR. VERAART.



*

DE L'AGRANDISSEMENT DES ANCIENNES ÉGLISES RURALES.



ÉJA le *Bulletin* a trouvé l'occasion, à propos de certaines actualités, d'entretenir ses lecteurs du délicat et complexe problème de l'agrandissement des anciennes églises rurales, c'est-à-dire de l'agrandissement qui sauvegarde en même temps le mérite pittoresque et artistique de l'édifice et les exigences de la destination utile.

Nous avons pu montrer comment ce dernier point est primordial et combien il est négligé dans l'appréciation que certains critiques ont émise sur des agrandissements récents et même en principe sur tous les agrandissements.

En ce qui concerne le côté artistique, il est à remarquer aussi que l'opinion se préoccupe seulement de la conservation la plus grande possible des anciennes parties intéressantes des églises. Le reproche adressé, en généralisant, à nos architectes contemporains de trahir les beautés de l'architecture ancienne ne me semble pourtant pas mérité. On pousse même, me semble-t-il, le conservatisme jusqu'au scrupule. On garde, par exemple, comme dans un village limitrophe de Tournai, une partie de l'église dont l'unique intérêt est fourni par sa maçonnerie fort antique, tandis que, ayant seulement le choix entre deux sacrifices, on abandonne à la démolition des parties d'un mérite artistique bien supérieur. Le souci d'archéologie seul va, certes, à l'excès.

C'est la même tendance d'esprit qui fait oublier aux commissions de surveillance et aux architectes l'aspect à venir de l'édifice. On perd de vue qu'il faut non seulement conserver dans l'agrandissement une œuvre d'art, mais que par lui il faut en obtenir une.

La préoccupation des architectes dans ce genre de travail doit se diriger vers :

1° le côté utile dans l'ensemble ;

2° le côté artistique

- *a)* dans les parties anciennes ;
- *b)* dans l'ensemble nouveau et les parties nouvelles.

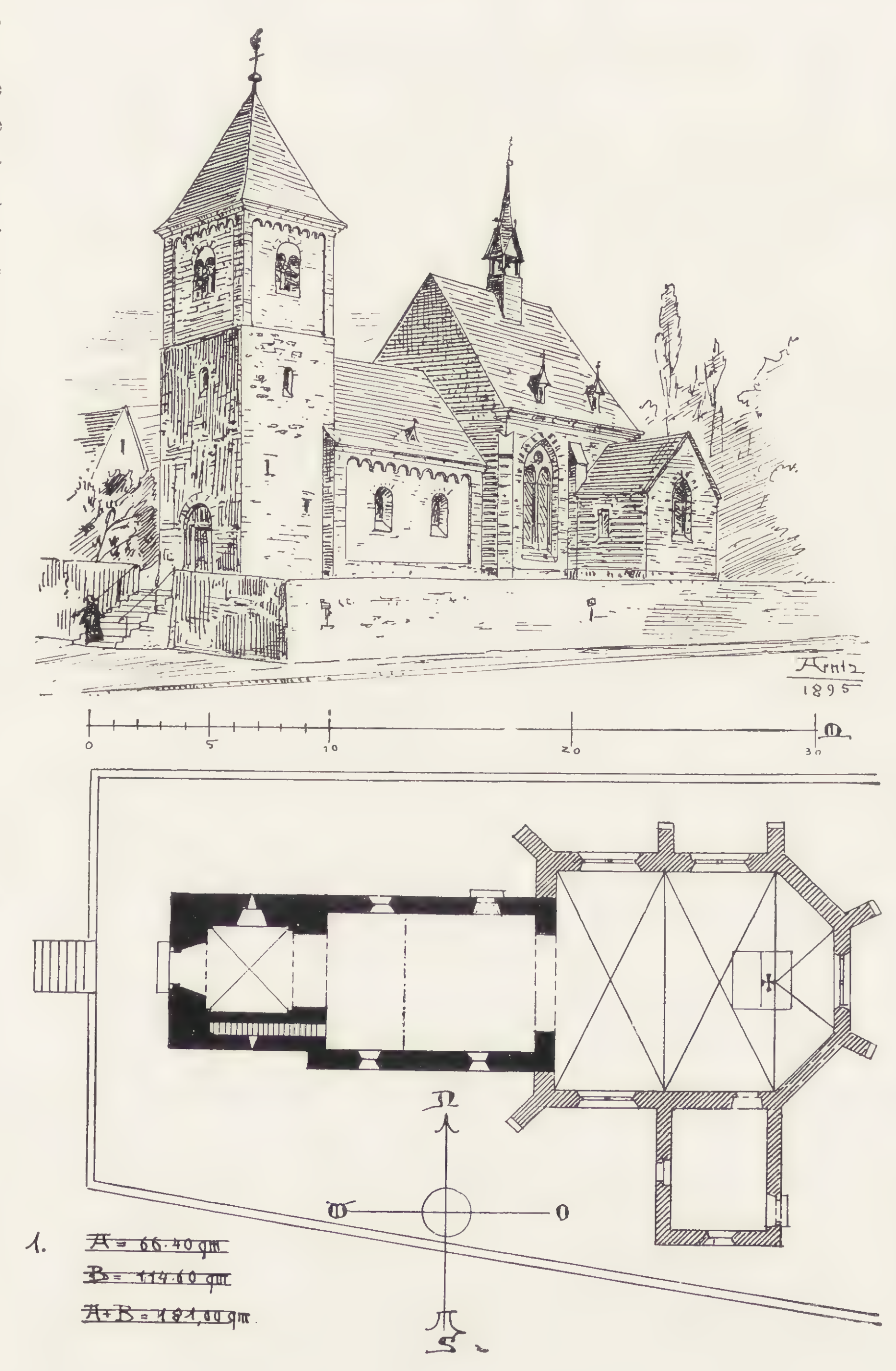
Or, en jetant un coup d'œil sur nos plus belles églises rurales agrandies, on est persuadé que le dernier point n'a pas été suffisamment considéré. La plupart de ces monuments ne présentent plus qu'un intérêt fragmentaire. Leur effet d'ensemble primitif, avec leur unité et leur sentiment général, qui devait sombrer dans l'agrandissement, n'a pas été remplacé par un autre effet d'ensemble. L'église nouvelle manque souvent d'unité, et ses belles proportions anciennes sont remplacées par une disproportion flagrante entre les différentes parties.

Soucieux seulement de sauver et d'agrandir dans la mesure indiquée, l'architecte se borne à l'adjonction de nefs latérales ou de plusieurs travées aux nefs existantes. Après cela l'édifice qui avait été une œuvre d'art n'en est plus une. Et lorsque ceux qui ne se rendent pas compte de la difficulté du problème critiquent amèrement on a tort de s'étonner.

Nous avons revu récemment une des plus charmantes églises rurales de la Flandre, celle de Maria-Laethem, bâtie sur le plan

d'une croix grecque, car elle ne contient, outre le chœur, que le transept et une nef d'une seule travée. Au centre de la croix s'élève la tour octogonale du type commun à cette contrée. Cette église a de multiples détails très intéressants, mais ce qui charme surtout c'est son admirable unité, c'est le jet, l'élégance, l'harmonie des lignes persistant malgré les affronts qu'elle a subis aux époques postérieures à sa construction.

On projette sa restauration. Nous ne



EXEMPLE I.

Primitivement: 1 tour, 1 vaisseau

A = 60.40 m².

L'emplacement limité au nord, à l'ouest et au sud.

Agrandissement vers l'est par deux travées au chœur et par la sacristie, clocheton sur le chœur.

B = 114.60 m².
A + B = 181.00 m².

EXEMPLE I.

croyons pas qu'elle soit menacée d'un agrandissement ; souhaitons-le, car l'agrandissement serait néfaste, exécuté surtout avec la méthode employée dans les environs. Les belles églises de Huysse, de Symerzaeke et d'autres n'ont plus guère de proportions depuis et par leur agrandissement, d'ailleurs aussi fidèle aux règles de l'archéologie que de la construction rationnelle. C'est pourquoi dans des cas semblables on peut combattre toute idée d'agrandissement ; il y a plutôt lieu d'examiner avec soin l'opportunité d'une nouvelle paroisse ou d'une église auxiliaire dont ces parties populeuses et riches du pays pourraient assumer la charge plus aisément qu'elles ne l'avouent.

Il faut reconnaître qu'ailleurs les agrandissements sont parfois maladroitement conduits et au détriment de la conservation de l'art ancien. Malgré tous les soins, l'attention de la commission des monuments est parfois surprise. On pourrait citer bien des cas de restaurations faites en dépit de la réflexion la plus élémentaire. Tantôt on détruit des parties anciennes qui eussent pu être conservées, tantôt on en conserve qui ne méritaient pas les sacrifices qu'elles ont occasionnés.

En aucune matière il n'est plus difficile d'appliquer des règles générales. Celles-ci existent cependant. Le *Bulletin* projetait de les exposer dans le fascicule qu'il prépare sur l'église rurale, mais le manque de place s'y opposera. Nous les reprendrons peut-être en détail dans une étude générale sur les restaurations et les agrandissements d'anciens édifices.

Il y a quelques années, la *Zeitschrift für Christliche Kunst* a publié plusieurs articles sur l'agrandissement des églises rurales. Nous y avons trouvé quelques excellents principes. Et ce que nous nous sommes proposé pour le moment c'est seulement la traduction fort libre de quelques opinions émises par M. Ludwig Arntz dans un de ces articles, entourée de certaines considérations propres à l'état de la question dans notre pays.

« Estimant qu'il est très urgent d'exposer clairement mais avec vérité la situation alarmante de nos églises rurales et d'indiquer d'une manière positive et technique les remèdes possibles », M. L. Arntz commence par longuement et exactement tracer un tableau parallèle de l'architecture des nouvelles églises et de celle des anciennes. Il montre aussi quel triste sort est réservé à ces dernières lorsque les architectes modernes s'en emparent.

« On peut prétendre sans exagération, dit-il, que les torches guerrières des siècles passés n'ont pas attaqué le patrimoine de l'histoire de l'art avec plus de violence que ne le fait de nos jours la passion mal réglée de bâtir ».

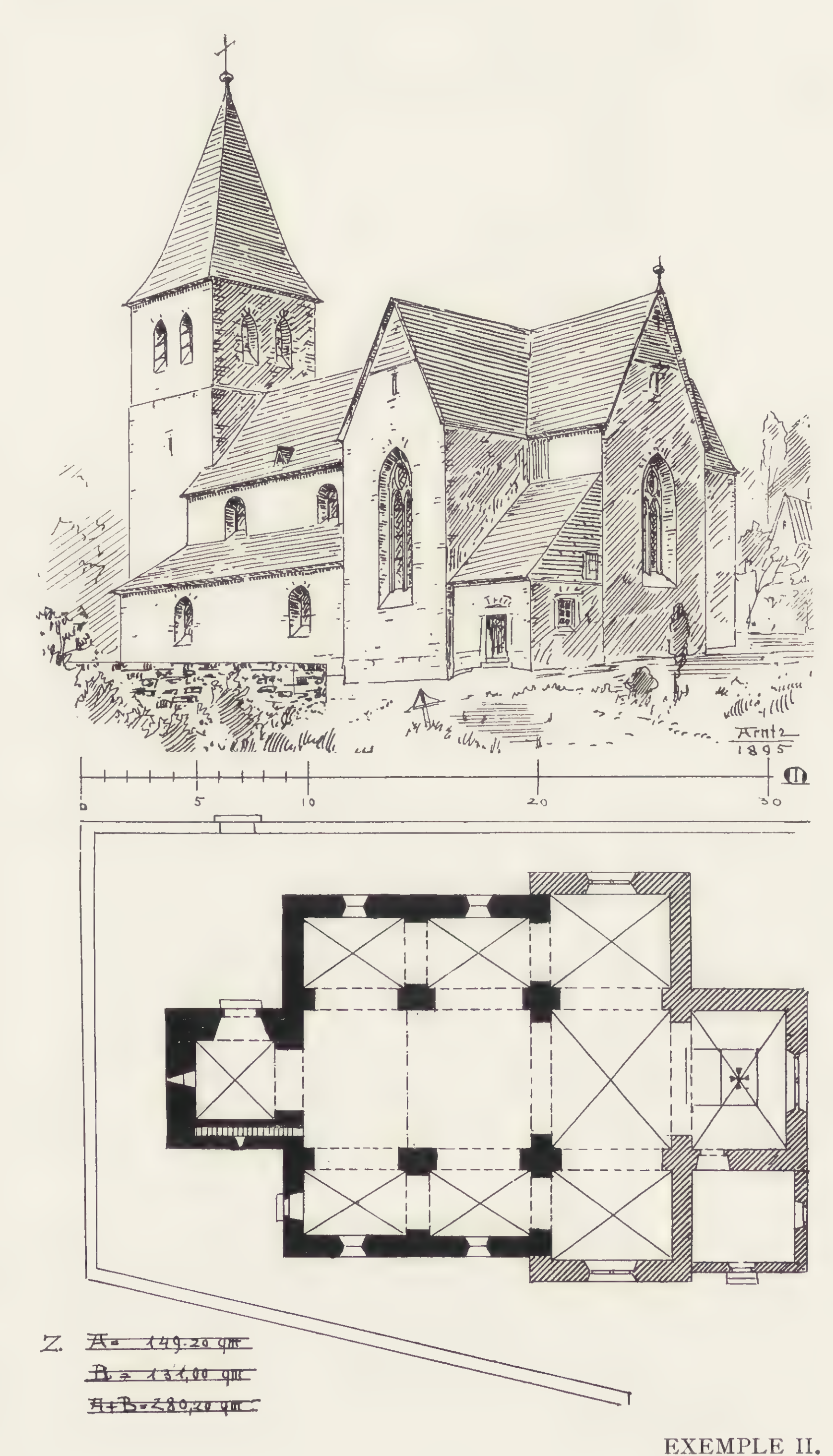
On ne renverse pas toujours les anciennes églises pour en remettre de plus grandes sur leur emplacement ; un maladroit agrandissement ne les abîme pas toujours.

« La situation prend une tournure un peu meilleure si, peut-être sous la pression d'une commission de surveillance, préconisant la conservation de la vieille église paroissiale, celle-ci n'est pas démolie et reste ainsi provisoirement debout. En pareil cas, la commune a généralement soin d'acheter pour le nouvel édifice un nouveau terrain. Mais cependant, par cette décision, la sen-

tence est généralement prononcée sur l'ancien sanctuaire : il est délaissé après l'achèvement de la nouvelle construction.

Sa conservation incombant à la commune n'est considérée par celle-ci que comme une charge sans rapport, et ce d'autant plus qu'avec le temps la tradition commence à disparaître du souvenir des paroissiens.

Par suite du manque de surveillance, les frais d'entretien montent toujours et



EXEMPLE II.

Exemple II.

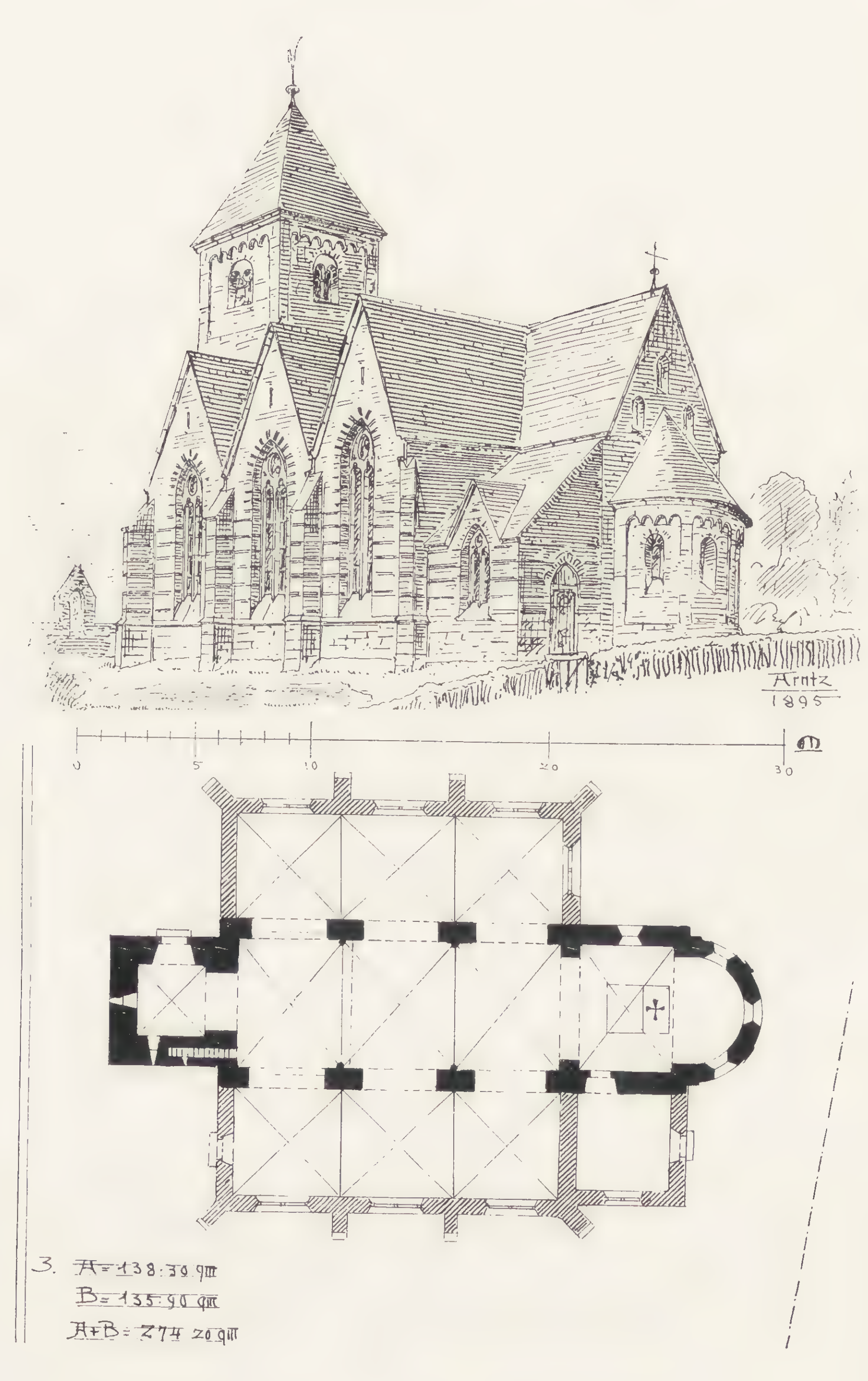
Constructions primitives conservées : 1 tour, 1 vaisseau central avec plafond en bois, 4 travées dans les bas côtés.

A — 149.20 m².

L'emplacement limité au nord, à l'ouest et au sud.

Agrandissement vers l'est par 3 travées du transept, un chœur à travée droite, 1 sacristie.

B = 131.00 m².
A + B = 280.20 m².



EXEMPLE III.

le monument qui rappelait le service divin d'autrefois est voué à une lente destruction. Ce n'est pas assez que les rudes compagnons du temps aient l'action libre sur le monument ; la main irrespectueuse de l'homme agit souvent plus honteusement.

En dehors et en dedans c'est l'image d'un abandon pitoyable. Bientôt il manque le toit, la plus importante protection de l'édifice ; fenêtres et portes restent ouvertes ; l'intérieur ressemble à une boutique de fripier ; la grossièreté se

---

EXEMPLE III.

Primitivement : 1 tour, 3 travées dans la nef du milieu, 1 chœur avec abside circulaire.

A = 138.30 m².

L'emplacement limité à l'ouest et à l'est. Agrandissement vers le nord et le sud par 3 travées dans chacun des bas côtés et 1 sacristie.

A + B = 274.20 m².

donne rendez-vous sur les pierres tombales renversées et tend, devant les autels pillés, la main au trafiquant d'objets d'art. Si alors n'apparaît pas un sauveur, la construction est vouée à une ruine complète(1). Il n'y a rien de plus navrant pour le voya-

(1) On se rappelle l'église de Grimde que nous avons publiée 2e année, p. 76.

Exemple IV.

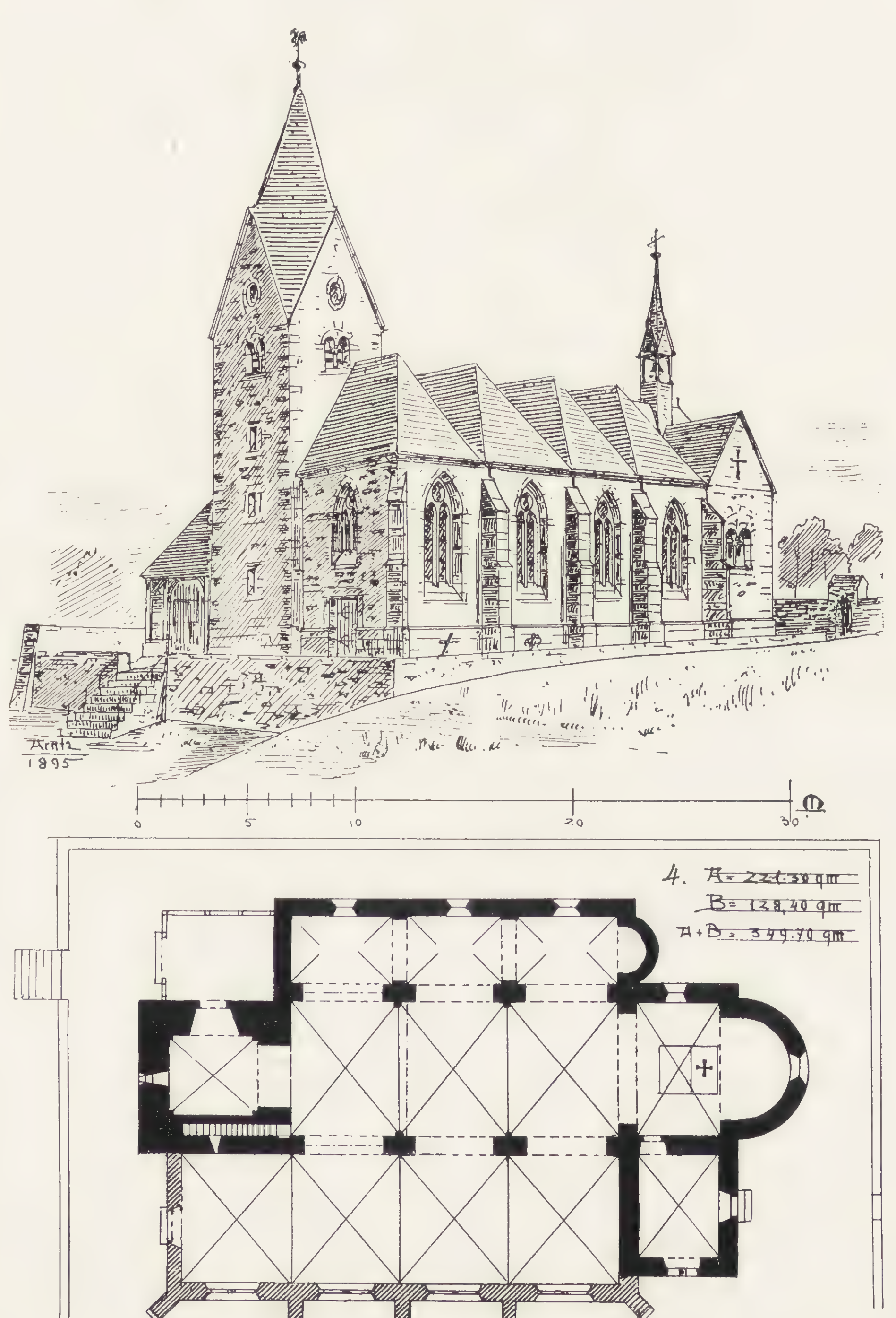
Conservé de l'état primitif : 1 tour, 3 travées dans la nef centrale, 3 travées dans les nefs latérales avec abside circulaire, 1 travée au chœur avec abside hémisphérique, 1 sacristie.

A = 221.30 m².

L'emplacement limité à l'ouest et à l'est.

Agrandissement au sud par 4 travées des nefs latérales. Clocheton sur le chœur.

B = 128.40 m².
A + B = 349.70 m².



EXEMPLE IV.

geur sensible et artiste que le cri de détresse des églises rurales ainsi délaissées. »

En face des besoins exposés de nos édifices religieux, il y a maintenant à prendre une attitude décidée. Comment peut-on remédier aux nécessités évidentes ? La réponse générale à cette question serait : Où il y a une volonté, il y a une voie.

Cette constatation engage M. Arntz à préconiser la conservation des anciennes églises. Sa thèse semble être que cette conservation, tout au moins partielle, est toujours possible par un agrandissement ingénieux. De fait, on est amené à le croire sur la vue des belles applications que, grâce à l'obligeance de M. le chanoine Schnütgen, nous sommes autorisés à reproduire et dans lesquelles les principes que nous avons énoncés ci-dessus paraissent être parfaitement observés.

« Si, devant le développement d'une paroisse, dit M. Arntz, l'église se montre trop petite, la question de l'agrandissement se pose d'abord et ensuite seulement celle d'une nouvelle construction. Cette dernière semble seulement motivée en principe si le cas d'un agrandissement doit être écarté ou si par la construction d'une nouvelle église seulement on peut satisfaire aux besoins de la population croissante. »

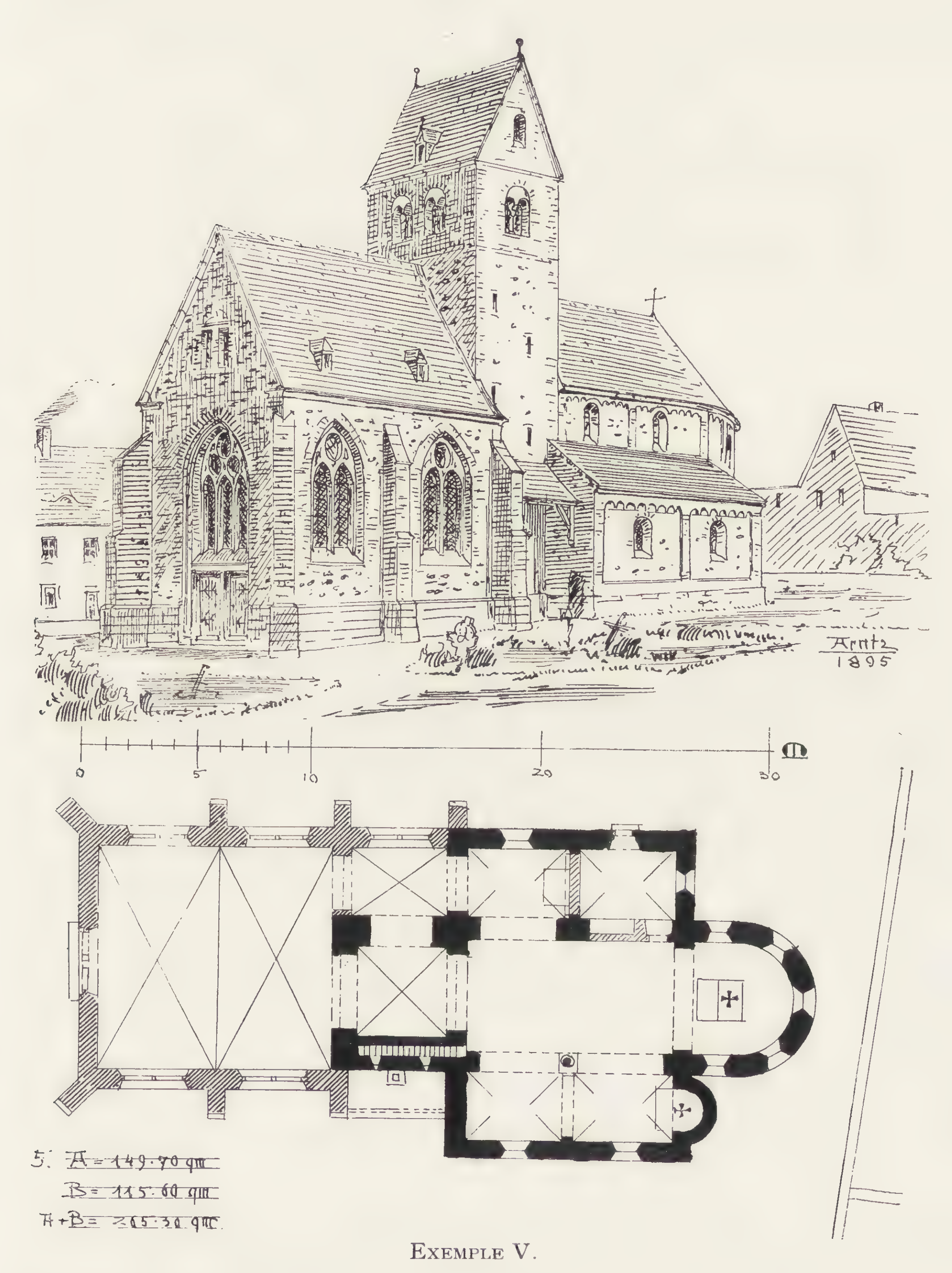
Nous avons autrefois exposé et justifié autant qu'il convenait l'opportunité qu'il y a dans certains cas de construire une nouvelle église (1). C'est d'abord naturellement dans le cas de création de nouvelle paroisse, à la condition qu'un ancien édifice religieux ne puisse servir à la réunion des fidèles (2). C'est ensuite lorsque l'accroissement de la population s'est produit sur un seul point à proximité de l'ancienne église, dans des proportions telles que l'agrandissement de celle-ci est impraticable. Encore y aura-t-il lieu d'examiner s'il n'est pas possible de conserver les parties les plus intéressantes de l'ancienne église, telles que la tour, le sanctuaire ou quelque chapelle. En dehors de ces cas il faut agrandir. Cette solution s'impose d'autant plus si les habitations de l'endroit sont écartées et surtout si le cimetière attenant offre un terrain disponible.

M. Arntz constate que c'est à la méthode d'agrandir habituellement pratiquée par les anciens maîtres que nous devons les plus intéressants et les plus poétiques édifices religieux de nos contrées.

Ces maîtres « s'entendaient admirablement à identifier leur piété et leur intelligence, dans l'ensemble comme dans le détail, avec les formes conservées de leurs prédécesseurs, malgré les accroissements antérieurs successifs et la variation des matériaux. D'excellents exemples, dignes de nous inspirer, sont conservés dans les campagnes. Mais il se comprend qu'ils ont été moins appréciés, aux premiers temps du romantisme, que les constructions édifiées avec plus d'unité.

(1) Voir 1re année du *Bulletin*. A propos d'églises restaurées, p. 206. Nouvelles églises, p. 161.

(2) Comme c'est le cas pour l'église de l'abbaye de la Cambre Cette ancienne abbaye, dont les bâtiments abritent l'école militaire, sont condamnés à la démolition après le prochain transfert de cette école L'église est un chef-d'œuvre de l'art religieux brabançon. Or, une nouvelle paroisse vient de se créer dont l'ancienne abbaye est à peu près le centre. Il conviendrait de rendre ainsi à l'église son ancienne destination. Aujourd'hui elle sert encore, il est vrai, pour partie, de chapelle aux élèves. Plusieurs travées composent la salle de gymnastique.



Exemple V.

Primitivement : 1 tour, 1 travée dans la nef centrale avec plafond en bois, 2 travées dans chacune des nefs latérales, 1 abside circulaire au chœur.

A = 149.70 m².

L'emplacement limité à l'est. Agrandissement à l'ouest, 2 travées dans la nef du milieu et 1 travée du bas côté.

B = 115.60 m². | A + B = 256.30 m².

Un édifice de ce genre se montre comme un livre généalogique en pierre qui parle avec éloquence des changements du temps. La tradition peut y avoir laissé des lacunes, bien qu'elle y soit rarement interrompue ».

Au milieu du XVII[e] siècle seule-

Exemple VI.

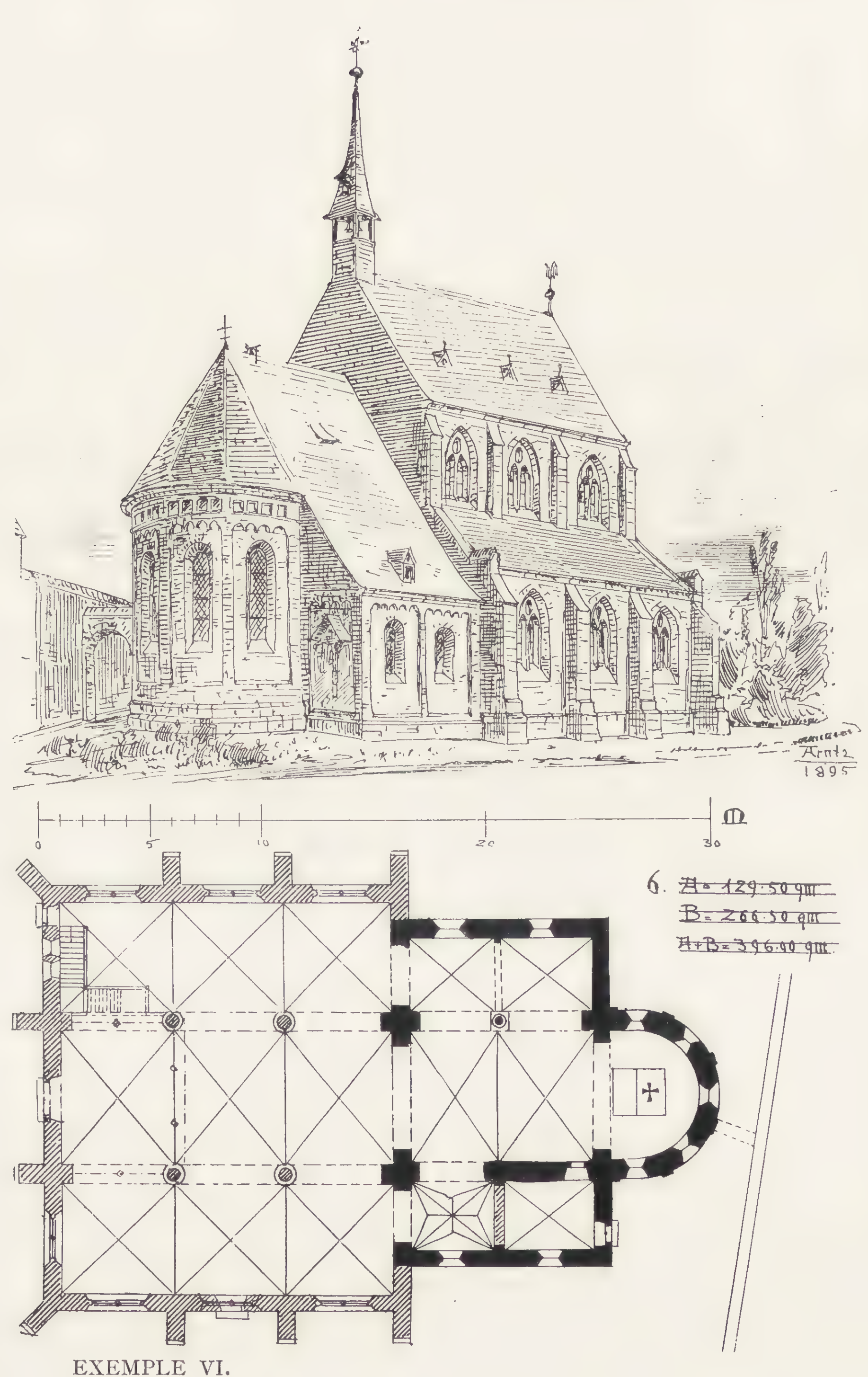
On conserve de l'état primitif : 1 travée dans la nef centrale, 2 travées dans les bas côtés, 1 chœur à abside circulaire.

A = 129.50 m².

L'emplacement limité à l'est.

Agrandissement à l'ouest, 3 travées dans la nef centrale, 6 travées dans les bas côtés y compris la sacristie, 2 voûtes dans l'ancienne nef centrale, 1 travée établie nouvellement dans l'ancienne nef latérale, tourelle sur l'ancien mur de séparation.

B 266.50 m².



EXEMPLE VI.

ment se manifestent dans les adjonctions l'indifférence envers la tradition, une forte insouciance dans la poursuite du but de la construction, l'ignorance de l'idéal chrétien et l'absence complète du souci de l'unité dans l'ensemble. Car il ne faut pas croire que cette unité soit obtenue par l'uniformité des détails. D'innombrables exemples, anciens et modernes, nous prouvent le contraire. Tandis que jusqu'à la fin de la Renaissance les architectes superposent des formes variant entre elles au point qu'on leur applique des dénominations aussi diverses que le gothique et le roman, depuis cette époque jusqu'à nos jours, en la mutilant organiquement, en la transformant, l'uniformisant, les architectes ont fait perdre à mainte église sa valeur, son cachet et la véritable unité qu'elle possédait. L'intelligence de la simplicité dans les formes, la compréhension de la ligne, le sentiment de la masse dans l'architecture s'est, contrairement à ce que l'on pense, frayé peu de chemin, et c'est pourquoi l'intérêt véritable de la construction est si peu assuré et « le nombre d'églises nouvellement *frisées* augmente considérablement ».

M. Arntz s'élève aussi contre les appréciations trop fréquentes d'incompétents qui déclarent le vénérable édifice trop caduc et considèrent sa restauration impossible, eût-il même résisté des siècles. Il rencontre aussi ce préjugé répandu que la restauration et l'agrandissement de l'église sont plus coûteux qu'une nouvelle construction.

M. Arntz veut en démontrer le non fondé d'une façon mathématique.

« Établir un devis pour un agrandissement est naturellement moins simple que de le faire pour une nouvelle bâtisse. Peut-être les profanes croient-ils que les frais d'un agrandissement sont moins faciles à prévoir avec certitude, comme ils croient que les frais d'un agrandissement monteraient dans bien des cas plus haut que ceux d'une nouvelle bâtisse d'importance équivalente.

Supposons qu'une paroisse se pose la question de savoir si, économiquement, il est préférable d'agrandir l'ancienne église que d'ériger à la place une nouvelle répondant à la nécessité de l'agrandissement et sans établissement massif de la tour.

De cette manière nous présumons que l'acquisition du terrain pour le nouvel édifice n'est pas à considérer.

L'espace disponible et utilisable avant l'agrandissement soit représenté par A (m^2), l'ajoute nécessaire par B (m^2). Si maintenant l'église, agrandie par l'ajoute mentionnée, doit être remplacée par une nouvelle construction à espace équivalent, celle-ci doit avoir (A + B m^2). Pour l'établissement pratique de cet espace utilisable, certains éléments : murs, pilastres, etc., sont nécessaires, soit a ou $a + b$.

Les frais de la construction croissent, comme on sait (la tour n'entrant pas en ligne de compte), dans les mêmes proportions par rapport à la surface construite, le prix de l'unité étant désigné par N.

Les frais de la construction nouvelle se laissent représenter par N.

$$Kn = N(A + B + a + b)$$
$$n = (A + B) + N(a + b).$$

De la même manière se calculent les frais de l'agrandissement proprement dits.

$$N(B + b).$$

A cela il faut ajouter les frais de la restauration des anciennes parties conservées = E, de manière que les frais réunis de l'agrandissement représentent la somme de

$$Ke = N(B + b) + E.$$

Si on compare les deux sommes on constate que

$$Kn = Ke.$$

C'est-à-dire que les frais du nouvel édifice égalent ceux de l'agrandissement, si

$$N(A + a) = E,$$

c'est-à-dire si les frais pour le nouvel établissement de l'espace existant y compris les matériaux de construction équivalent les frais de la restauration des parties conservées lors de l'agrandissement. Ces derniers frais dépendent éventuellement de l'état actuel de l'édifice conservé. Mais on peut accepter en général que les frais d'une restauration convenable des parties conservées d'une église en usage jusque là seront beaucoup moindres que les dépenses d'un nouvel édifice de même espace. » Retenons aussi l'économie résultant des démolitions épargnées des parties anciennes qu'on conserve. « Dans la plupart des cas donc, les frais d'un agrandissement exécuté raisonnablement sur un devis sérieux resteront en dessous des frais d'une nouvelle construction équivalente ».

La simplicité qui fait la beauté des anciens temples ruraux n'a-t-elle pas été prescrite par une cause économique ? Lorsque cette cause se rencontre aujourd'hui, pourquoi donc ne pas s'incliner devant elle, ou s'incliner sans oser l'avouer ? La recherche de l'uniformité, la surcharge des ornements, surtout des faux ornements, en toc, sont la plaie de l'architecture religieuse actuelle. L'art gagnerait à être régenté par la parcimonie et la sincérité réunies qui lui imposeraient l'emploi des moyens simples, vrais et, partant, émouvants.

Précisément quand il s'agit de restauration, le respect de ce principe servirait la cause de la science historique tout autant que celle de l'art. La conservation de certains fragments archéologiques n'en serait que mieux assurée.

(A suivre.) E. G.

L'EXPOSITION DE DINANDERIE A DINANT.



'EXPOSITION de « dinanderies » qui vient de s'ouvrir dans la charmante cité des Copères est sans contredit l'actualité artistique de la Belgique, sinon du monde. Toute la presse l'a dit et on ne saurait le redire assez : c'est une vraie inspiration qu'a eue M. le bourgmestre Le Boulengé en mettant au jour cette belle idée, et les amis de l'art le féliciteront d'avoir su mener à bonne fin, en quelques mois, une entreprise qui ne semblait réalisable qu'à une capitale.

Quel régal pour les yeux que cet ensem-

ble de milliers de pièces en laiton, cuivre et bronze dont beaucoup sont de vrais chefs-d'œuvre ! C'est la révélation d'une page trop ignorée du livre de nos gloires passées et qui est bien propre à ranimer notre orgueil national et à nous rendre confiance dans le génie de notre race.

Les archéologues et les érudits y trouveront une mine unique et inépuisable d'études fructueuses et de recherches pleines d'intérêt. On s'est peu livré jusqu'à présent à l'étude des différentes écoles de l'industrie du cuivre en Belgique. A Dinant on pourra faire à loisir les comparaisons nécessaires ; on pourra observer les influences réciproques de dessin et de technique, dont la découverte ou l'analyse plus approfondie pourront jeter bien des lumières sur l'histoire des arts industriels.

Nous comptons présenter aux lecteurs du *Bulletin* dès le mois de septembre une étude sur certaines pièces importantes. Mais il y a matière à cent travaux de cette espèce. Un exemple : quel intérêt ne présente pas l'examen de ces admirables fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liége, disposés en face de l'imitation qui en fut faite, un siècle après, dans ceux de Hildesheim, qui, plus riches, plus soucieux de détails et de fioritures, n'arrivent pas à la cheville des premiers pour la simplicité de la conception, le naturel des poses et l'allure géniale de l'ensemble. Et les fonts de Hal, de Bois-le-Duc, de Zutphen et tant d'autres, quelles mines pour l'archéologue et l'iconographe !

Pour qui s'intéresse à l'histoire des mortiers et des chandeliers, des plateaux ou des lutrins, il y a là des types bien choisis de toutes les transitions successives, depuis les adorables petits mortiers historiés de Paris jusqu'aux cuves massives des XIIe et XVIIIe siècles, depuis le chandelier-bijou des Sœurs noires de Bruges qui vaut dix fois son pesant d'or, jusqu'aux immenses bourdons de Saint-Bavon, de Dixmude ou de la Poterie de Bruges. Ce serait un crime d'avoir sous la main des documents si rares et si suggestifs et de passer outre ou de n'y jeter qu'un regard indifférent.

Mais l'exposition n'a pas qu'un but spéculatif et scientifique : elle a voulu être avant tout œuvre utile et pratique. M. Le Boulengé l'a dit en termes bien éloquents : il n'a voulu révéler aux Dinantais d'aujourd'hui leurs gloires de jadis que pour les exciter à marcher sur les traces de leurs ancêtres. Relever l'industrie du cuivre de son oubli, tel est le principal objectif qu'ont eu en vue les organisateurs de l'entreprise. A cet effet, il ne suffit pas d'exciter les uns à admirer la beauté des œuvres anciennes, il faut encore et surtout exciter les autres à en produire de pareilles.

Or il ressort d'une visite bien sommaire à l'Exposition, d'une heure de contact avec ces productions d'un autre âge, que nous sommes déchus, pitoyablement déchus, que la très grande moitié des travaux de métal ouvragé que nous produisons ne sont que de la pacotille à côté de ces chefs-d'œuvre. La première chose qui saute aux yeux c'est que les anciens maîtres n'avaient pas peur de consacrer à leur travail la main-d'œuvre et la matière, tandis que pour nous autres tout l'art semble consister dans la production d'un grand effet au moyen d'une petite dépense.

Que nos artistes et nos artisans aillent

donc à cette école apprendre à concevoir et à exécuter ! Qu'ils me disent si quelqu'un aujourd'hui dessine encore comme les auteurs des plaques funéraires qui ornent les parois de la salle gothique ou du grand escalier. Que ceux qui désirent apprendre à passer la nature à travers la filière du style et de la personnalité s'asseyent pendant une demi-heure en face des aigles de Tongres, de Saint-Jacques de Tournai ou de Venray, des aquamaniles du musée de Copenhague ou des bibelots de M. d'Allemagne, de Paris. Il y a des pièces qui à elles seules méritent le voyage. La reproduction du candélabre de la cathédrale de Milan présente dans son pied un exemple parfait d'harmonie de lignes, de richesse de conception, de décoration riche et bien appropriée à son objet.

Et les naïfs qui se persuadent que notre siècle détient le record sinon dans l'invention, du moins dans l'exécution, qu'ils aillent voir les fonts baptismaux de Bois-le-Duc, le buste de Saint-Menge, les deux anges de Maestricht et surtout les deux girandoles qui, bien modestement, escortent l'immense tabernacle de Bocholt, mais qui n'en sont peut-être pas moins les chefs-d'œuvre de l'exposition. Qu'ils aillent comparer nos statues modernes à celles de la salle gothique, nos ustensiles dépourvus de tout cachet à ces chenets, ces pincettes, ces lustres et cette batterie de cuisine de la collection Van den Corput.

Je n'en finirais pas si j'essayais de développer tout ce qui est digne d'intérêt dans cette enfilade de douze salles. Chacun en sortira content d'avoir passé quelques bonnes heures, d'avoir acquis un bon lot de connaissances nouvelles, et plus convaincu que jamais qu'il nous reste bien du chemin à faire pour arriver à la hauteur du génie et de l'habileté de ces anciens Copères.

L'abbé R. L.

NOTES TECHNIQUES.

Le verre de bâtiment.



ANS son étude sur les vitraux, M. J. Osterrath (1) nous a parlé de l'histoire primitive du verre ; nous n'entendons pas revenir sur ce sujet et nous présenterons seulement ici quelques notes succinctes sur le verre employé par l'industrie du bâtiment.

La composition du verre est très diverse, mais en ordre principal le verre est formé d'un mélange de *silice*, de *potasse* ou de *soude* et de *chaux* ou d'*oxyde de plomb*.

Le verre est *transparent*, il est *diathermane* à la chaleur rayonnante lumineuse, et *athermane* à la chaleur obscure ; son emploi est donc tout indiqué pour la fermeture des baies percées ou ménagées dans le but de fournir la lumière diurne dans les appartements.

Le verre est très *dur* (le diamant et l'acide fluorhydrique sont pour ainsi dire les seuls corps qui l'attaquent), mais il est aussi très *fragile*. Il s'obtient soit par le *soufflage*, soit par le *coulage*, opérations dont nous n'avons pas à nous entretenir ici ; il subit ensuite un *polissage*.

On fabrique deux espèces principales de verre, à savoir : le verre *plombifère* et le verre *non plombifère*.

Le premier se désigne sous le nom de *flint-*

(1) Voir *Bulletin*, 1re année, p. 267.

glass ou *cristal ;* le second s'appelle *crownglass* ou verre *ordinaire.*

Le verre *de bâtiment* ou verre *à vitres* est un verre ordinaire composé plus ou moins de 50 parties de sable, 28 de soude, 20 de cendre, 6 de potasse auxquelles on ajoute quelquefois un peu de cobalt et même de l'arsenic.

Il est livré au commerce en trois catégories dénommées comme il suit :

Verre à vitres ordinaire, lorsqu'il a une épaisseur de 0.00225 (une ligne);

Verre demi-double, lorsqu'il a une épaisseur de 0.003 ;

Verre double, lorsqu'il a une épaisseur de 0.0037.

Le verre demi-double est admis par les architectes lorsqu'à l'une des extrémités il mesure 0.0025, pourvu qu'à l'autre il ait 0.0037.

Le verre double peut être utilisé avec une épaisseur de 0.003 à l'une des extrémités, pourvu qu'à l'autre il ait 0.0045.

Tous ces verres doivent, du reste, être transparents, incolores, sans soufflures, ni ondes, ni lentilles ; leurs faces seront suffisamment planes pour s'appliquer exactement les unes sur les autres ainsi que sur les battées des assemblages qu'ils sont destinés à fermer.

Quand ils sont verdâtres, on les appelle *verres de serre.*

La coloration du verre résulte de l'addition de sels métalliques dans la pâte.

Les verres *dépolis* sont obtenus par des procédés très divers :

Le *dépoli artificiel* par le tamponnage au moyen de mousseline et de ouate avec une couleur formée d'huile et de blanc d'argent.

Le *dépoli* par la machine à sable, par l'action de l'acide fluorhydrique, par le frottement au grès, par le frottement au verre après huilage de la surface, ou encore par le coulage sur une table enduite de sable (verre *sablé).*

Parmi les autres verres utilisés par l'industrie du bâtiment nous citerons encore le verre à *glaces,* verre coulé dont l'épaisseur varie de 6 à 30 millimètres ; le verre *cannelé* ou *strié* qui porte des cannelures ou stries sur l'une de ses faces ou sur les deux ; le verre *diamant* avec des losanges au lieu de stries ; le verre *craquelé* dont le nom est caractéristique ; le verre *cathédrale* ou *martelé* dont la surface imite celle d'une plaque de métal qui aurait été martelée sur une matière peu résistante ; le verre *givré* qui imite les fleurs formées par la gelée sur les carreaux de vitre ordinaires ; le verre *mousseline* qui présente des dessins avec des parties transparentes et des parties dépolies obtenus au moyen de pochoirs ou avec l'acide fluorhydrique ; etc.

Nos lecteurs trouveront dans l'*Aide-mémoire du constructeur,* par Fr. Depierreux, le tableau des mesures marchandes des verres à vitre ; nous donnerons quelques renseignements commerciaux qui nous ont été fournis jadis par une fabrique à Lodelinsart.

Le verre à vitres se vend en 4 qualités ; les prix sont établis par 100 pieds carrés, mesure de France. On sait que le pied = $0^{m}32484$; le pied carré = $0^{m2}1055$.

Les dimensions des feuilles sont données en POUCES RÉUNIS ; ceci veut dire la somme de la longueur et de la largeur exprimées en pouces. Le pouce français = 0.02707.

Exemple : dans les verres de 14 pouces réunis on peut en trouver de 6 × 8 ; 7 × 7 ; 9 × 5 ; 10 × 4 ; 11 × 3 ; 12 × 2.

Le verre est généralement coupé droit des 4 côtés et à mesures précises sans aucun excédent.

Les catégories de prix varient comme il suit :

a)	Verres jusqu'à			25	pouces réunis.	
b)	»	de	26	à	40	id.
c)	»	de	41	à	50	id.
d)	»	de	51	à	60	id.
e)	»	de	61	à	70	id.
f)	»	de	71	à	80	id.
g)	»	de	81	à	85	id.
h)	»	de	86	à	90	id.
i)	»	de	91	à	95	id.
j)	»	de	96	à	100	id.
k)	»	de	101	à	105	id.
l)	»	de	106	à	110	id.
m)	»	de	111	à	116	id.
n)	»	de	117	à	120	id.

Les verres compris dans les catégories de prix *h)* à *n)* ne sont livrés qu'en demi-double et en double épaisseur.

Toute fraction au-dessus de 25 pouces réunis est comptée dans la catégorie 26 à 40 ;

Toute fraction au-dessus de 40 pouces réunis est comptée dans la catégorie 41 à 50, et ainsi de suite.

Les dimensions ayant plus de 40 pouces de largeur subissent une augmentation de 10 p. c. sur le prix ordinaire.

Toute mesure dépassant 52 pouces de hauteur et ne faisant pas avec la largeur 81 pouces réunis sera comptée au prix de la catégorie 81 à 85 pouces réunis.

A. v. H.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

LA TÊTE.

II. Muscles de la Tête et du Cou.

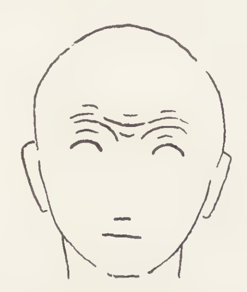
ES muscles de la face se divisent en deux catégories : la première, les muscles de la mastication qui meuvent la mâchoire inférieure; la seconde, les muscles de l'expression; ils meuvent la peau et non les parties du squelette.

Le *masséter* (12) s'attache à l'arcade zygomatique et à l'angle de la mâchoire inférieure. Ce muscle est épais et forme chez les sujets maigres un relief sur la joue. Sa contraction serre les mâchoires et sa détente les écarte. Dans les expressions de colère et de menace, il forme une saillie plus ou moins forte sur les parties latérales de la face. Son accentuation accuse une énergie brutale.

1. Frontal.
2. Occipital.
3. Aponévrose épicrânienne.
4. Temporal.
5. Orbiculaire des paupières.
6. Élévateur commun de l'aile du nez et de la lèvre supérieure.
7. Muscle dilatateur des narines.
8. Transverse ou triangulaire du nez.
9. Muscle pyramidal.
10. Petit zygomatique.
11. Grand zygomatique.
12. Masséter.
13. Élévateur commun externe de la lèvre et de l aile du ne
14. Orbiculaire des lèvres.
15. Buccinateur.
16. Triangulaire de la lèvre inférieure.
17. Carré du menton.
18. Sterno-cléido-mastoïdien.
19. Trapèze
20. Digastrique et stylo-hyoïdien.
21. Omoplat hyoïdien.
22. Cléido-hyoïdien.
23. Omoplat hyoïdien.
24. Thyro-hyoïdien.
25. Mylo-hyoïdien.
26. Splénius.
27. Cartilage de la trachée ou pomme d'Adam.

Le muscle temporal (4) s'attache à la fosse temporale et à l'arcade zygomatique. Il élève la mâchoire inférieure. Son mouvement n'est sensible qu'à la mastication, par le soulèvement léger de la peau de la tempe.

SCHÉMA 1. *Muscle frontal* (1) ou de l'attention. Il s'attache sur le front et à la peau du sourcil jusqu'à la naissance des cheveux et se continue ensuite avec les fibres de l'apo-

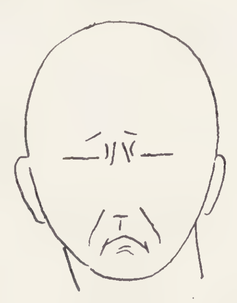


ATTENTION. ÉTONNEMENT.
Action des frontaux.

névrose épicrânienne jusqu'à la région occipitale. En se contractant, il tire la peau du sourcil de bas en haut et plisse transversalement la peau du front. La contraction plus forte donne l'expression de l'étonnement.

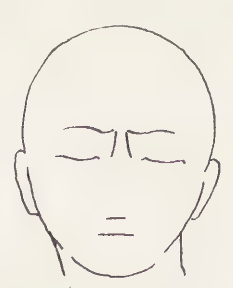
L'œil alors est largement ouvert, le sourcil accentue sa convexité, le front est sillonné sur ses 2 moitiés latérales par des plis courbes parallèles au sourcil se rejoignant sur les côtés par des courbures médianes. Chez l'enfant, ces plis ne sont presque pas visibles, l'œil grand ouvert donne seul l'expression.

SCHÉMA 2. *Orbiculaire des paupières* (5), entoure circulairement l'orifice palpébral. Fendu transversalement, il permet le rapprochement ou l'ouverture des paupières qui associées à la contraction du triangulaire des lèvres donnent l'expression du dégoût et du mécontentement, du dédain et du mépris.



DÉGOUT.
Action du muscle carré de la lèvre inférieure.

SCHÉMA 3. Une seconde partie de l'orbiculaire correspond au contour de l'orbite. La partie inférieure contractée rejette un peu en haut la paupière inférieure, creuse un sillon à sa jonction avec la joue et participe à l'expression du rire. L'orbiculaire orbitaire supérieur (muscle de la réflexion) s'attache à la peau du sourcil, en dessous, et à l'ouverture orbitaire. En se contractant il rectifie sa courbure qui est parallèle au sourcil et influe sur la direction du sourcil qui se redresse dans le même sens transversal.

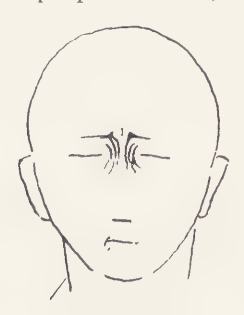


RÉFLEXION. MÉDITATION
Action de l'orbiculaire orbitaire supérieur.

L'orbiculaire, dans l'expression de réflexion, a l'effet inverse du muscle frontal en attention ou étonnement.

SCHÉMA 4. *Muscle pyramidal* (9) ou muscle de la menace. Petit, il est formé de fibres verticales très courtes s'attachant

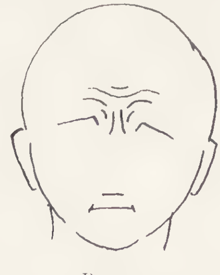
aux os propres du nez et à la face profonde de la peau de l'espace intersourcilier. Attaché aux os propres du nez, il tire la peau



Dureté. Menace.
Action du pyramidal.

vers le bas, y forme de courts plis transversaux et abaisse un peu la tête du sourcil. Sa contraction donne l'expression de la dureté, de la menace, de l'agression.

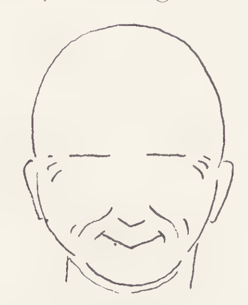
Schéma 5. *Muscle sourcilier* ou muscle de la douleur. Ce muscle est court, caché sous la peau de la région de la tête du sourcil. Il s'attache à l'os frontal et à la face profonde



Douleur.
Action du sourcilier.

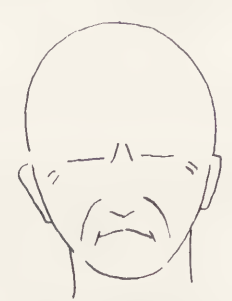
de la peau du sourcil. Son mécanisme consiste à tirer le sourcil en dedans, vers l'axe médian de la face et un peu vers le haut.

Schéma 6. *Muscle grand zygomatique* (11) ou muscle du rire. Il est fixé à l'os de la pommette et à la face profonde de la peau de la commissure des lèvres. En direction oblique, dans sa contraction, il tire en haut et en dehors cette commissure. L'ouverture buccale estélargie transversalement, sa direction cesse d'être rectiligne. La peau de la joue, ramassée vers la pommette, devient plus saillante et forme quelques plis rayonnés, nommés patte d'oie, vers l'angle externe de l'œil.



Rire. Gaieté.
Action du grand zygomatique.

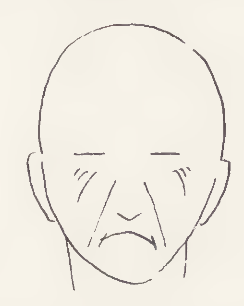
Schéma 7. *Muscle petit zygomatique* (10), muscle du pleurer, du mécontentement. Il ne prend aucune part à l'expression du rire. Il exprime l'attendrissement, la tristesse, le pleurer. Il s'attache au bord inférieur de l'orbite et descend dans la lèvre supérieure. Sa contraction élève cette lèvre dans la partie médiane. La ligne axiale transversale des lèvres prend une direction oblique de haut en bas et de la médiane à l'extérieur.



Pleurer.
Action du petit zygomatique.

Schéma 8. *Muscle élévateur commun interne* (6), muscle du sanglot. Il s'attache,

en haut, au bord interne de l'orbite, descend presque verticalement, s'attache par quelques fibres à l'aile du nez et par d'autres, en plus grand nombre, à la lèvre supérieure, non loin de sa médiane. Il élève cette par-



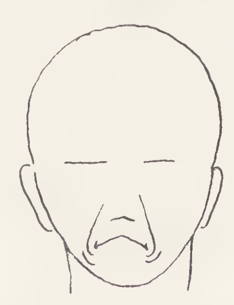
SANGLOT.
Action de l'élévateur commun interne.

tie de la lèvre. Il dilate la narine en élevant l'aile du nez. Par sa contraction il élève en masse la peau du sillon naso-labial et rend ce sillon rectiligne.

Muscle transverse du nez (8). S'attache à la peau de la joue, se dirige transversalement vers la face latérale du nez pour atteindre le dos du nez où une mince aponévrose fixe établit la continuité entre le transverse d'un côté et celui de l'autre. Ces deux muscles tirent, vers ce point fixe, la peau de la joue et du nez, de façon à dessiner sur la face latérale du nez une série de plis verticaux. Il a action dans les mouvements violents.

Orbiculaire des lèvres (14). Il circonscrit la bouche. Ses fonctions sont surtout la préhension des aliments, la mastication, la succion, etc... En expression, il ne produit guère qu'une légère grimace. En se contractant, comme pour siffler, les fibres resserrent étroitement l'orifice buccal. Serré, à l'intérieur, contre les dents, il en résulte le pincer des lèvres. Dans le mouvement opposé, se contractant isolément, les lèvres sont rejetées en avant et, rendant leur orifice saillant et arrondi, il produit l'action dite : faire la moue. Ce mouvement se produit dans le souffle. Enfin, l'orbiculaire, appelé aussi buccinateur (de : buccinare, jouer de la trompette), concourt à l'articulation des sons et au jeu des instruments à vent : c'est la contraction de ce muscle qui chasse de la bouche l'air qui gonfle les joues.

SCHÉMA 9. *Muscle triangulaire des lèvres* (16), muscle du mépris. Il appartient à la lèvre inférieure. Il s'attache à la mâchoire inférieure et à la face profonde de la peau à la commissure des lèvres. Il abaisse cette commissure, rend oblique la ligne des lèvres et tire en bas l'extrémité inférieure du sillon naso-labial. L'expression produite est celle de la tristesse ou du mépris.



MÉCONTENTEMENT. MÉPRIS.
Action du triangulaire des lèvres.

SCHÉMA 2. *Muscle carré de la lèvre inférieure* (17), muscle du dégoût. Il s'insère comme le triangulaire à la partie antérieure de la branche horizontale du maxillaire inférieur. Il monte obliquement en dedans pour s'attacher à toute la longueur de la lèvre inférieure. Il l'abaisse en la renversant plus ou moins fortement.

Muscle peaucier du cou. S'étend sur chaque moitié latérale du cou, doublant la

peau. Il s'attache, en bas, à la partie supérieure de la peau de la poitrine et monte obliquement, en avant, vers la mâchoire inférieure ; il s'attache à la peau du menton, de la lèvre inférieure, de la commissure des lèvres et de la joue. Les fibres les plus supérieures sont transversales et vont de la région de l'oreille vers la commissure des lèvres. Il n'est pas expressif isolément, mais ajoute beaucoup d'énergie à l'expression produite par les divers muscles de la face. Il dessine une série de plis transversaux sur la peau du cou dans le rire forcé, ou rictus, le rire menaçant, ou du ricanement. Il agit en abaissant la mâchoire inférieure, en ouvrant légèrement la bouche et en déprimant la commissure labiale.

MUSCLES DU COU.

Le *sterno-cléido-mastoïdien* (18) (un de chaque côté du cou) s'étend de la partie supérieure du thorax à la base de la tête, derrière l'oreille. La base est divisée en deux chefs : l'un interne, l'autre externe. Il agit pour étendre la tête sur le cou, ou fléchir le cou sur le tronc.

Les *muscles sous-hyoïdiens*. Au nombre de quatre, dont deux superficiels : l'omoplat hyoïdien et le cléido-hyoïdien, et deux profonds : le sterno-thyroïdien et le thyro-hyoïdien, partant du thorax au bord inférieur de l'os hyoïde.

L'*omoplat* ou scapulo-hyoïdien (21) part du bord supérieur de l'omoplate, sous le trapèze, longe le bord postérieur de la clavicule, passe obliquement sur le sterno-mastoïdien et s'attache à la partie latérale du bord inférieur de l'os hyoïde. Il se contracte dans les efforts spasmodiques de respiration, du soupir et du sanglot.

Le *cléido-hyoïdien* ou *sterno-hyoïdien* (22) va de la face postérieure de la clavicule au bord inférieur de l'os hyoïde.

Les muscles sus-hyoïdiens rattachent l'os hyoïde à la base du crâne et de la mâchoire et par leur contraction élèvent cet os, comme dans l'acte de chanter.

Le *muscle mylo-hyoïdien* (25) forme le plancher de la cavité buccale. Le bord supérieur s'attache à la face interne de la branche horizontale de la mâchoire et sur l'os hyoïde.

Le trapèze (19) s'insère à l'occipital, à l'apophyse épineuse de la septième vertèbre cervicale, puis aux apophyses épineuses des douze vertèbres dorsales, à la ceinture osseuse de l'épaule et au bord postérieur de la clavicule. Les fibres de ce muscle étant en certaines parties remplacées par des fibres aponévrotiques, il résulte que ce tissu moins épais dessine la forme en méplat des os. Lorsque le trapèze est fortement contracté, il paraît échancré à sa base. Son ensemble se contracte lorsque l'épaule est fortement portée en arrière.

Pour l'étude de l'ostéologie et de la myologie il est presque indispensable de se rendre compte de la conformation et du jeu des os aussi bien que des muscles, sur un squelette et un écorché. On ne se rend un compte exact des formes, des proportions et de l'action possible des divers membres que par des observations sur nature. Le squelette donne clairement la disposition des os, leurs formes variées suivant les aspects, les articulations du genou, de l'avant-bras, etc., etc., lesquelles ne sont guère intelligibles en théorie seule.

Quant à l'écorché, dont de bons modèles se trouvent dans le commerce, il importera qu'il ne soit pas trop minuscule ni d'un moulage usé.

Applications.



Fig. I. Tête d'ange d'après Simone Martini (Assise) (XIVe siècle).

1. Bosse produite par l'os propre du nez.
2. Orbiculaire mobile des paupières.
3. Relief de l'os malaire produisant une dépression sur la joue.
4. Relief du masséter.
5. Orbiculaire des lèvres adoucissant en courbe l'angle de fente buccale.
6. Bord inférieur du maxillaire inférieur.
7. Fossette produite par l'intervalle compris entre l'élévateur commun de l'aile du nez et de la lèvre supérieure et le muscle dilatateur des narines
8. Saillie du sterno-cléido-mastoïdien.
9. Pomme d'Adam.

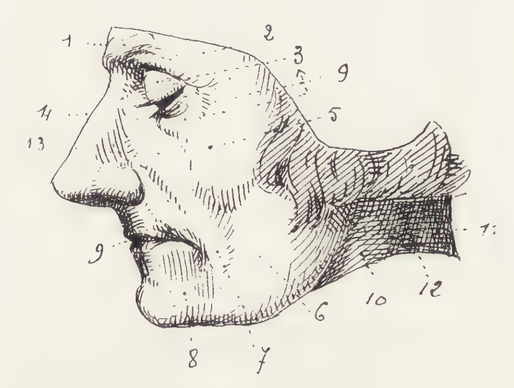


Fig. 2. Tête d'Erasmus écrivant, d'après Hans Holbein le Jeune. Ire moitié du XVIe siècle. École allemande.

1. Sourcil baissé et renflé par la baisse de la paupière supérieure.
2. Temporal et frontal à surface continue.
3. Paupières supérieure et inférieure rapprochées par l'orbiculaire palpébral dont on voit la soudure à l'orbite du crâne par les petits plis en 9.
4. Os propre du nez dont la base accuse une légère saillie.
5. Os malaire
6. Masséter.
8. Triangulaire de la lèvre inférieure.
9. Fente buccale.
10. Sterno-cléido mastoïdien détendu par suite de la baisse de la tête.
11. Trapèze.
12. Dépression entre le trapèze et le sterno-cléido-mastoïdien.
13. Saillie donnée par l'orbiculaire palpébral et le grand zygomatique.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans le prochain numéro.)



ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.



L'ÉCOLE SAINT-LUC DE TOURNAI a célébré, le 26 juillet 1903, le 25e anniversaire de sa fondation. Solenniser 25 ans de labeur et de progrès est chose légitime et réconfortante. Il est juste de se ressouvenir des débuts pénibles, hérissés de difficultés de toute nature, des actes de générosité et de dévouement accordés sans cesse et sans parcimonie et auxquels est due la magnifique efflorescence actuelle. C'est dans cet esprit que l'école Saint-Luc de Tournai avait préparé ses fêtes jubilaires. Tout s'annonçait noblement. Malheureusement le côté le plus brillant du programme a dû être écarté par le deuil que répandait dans tous les cœurs catholiques la mort récente du souverain pontife Léon XIII. Tout caractère de festivité fut supprimé. Les fêtes, malgré le caractère intime qu'il fallut leur donner, n'ont pourtant pas manqué de grandeur. Le matin, une grande messe d'action de grâce, à laquelle assistait pontificalement Mgr l'évêque de Tournai, a réuni à la cathédrale les élèves, anciens élèves et amis de l'école Saint-Luc. Parmi les personnalités présentes, outre les membres du comité de l'œuvre, présidés par M. le comte de Robiano, on a vu M. Francotte, ministre du travail ; M. Durez, vicaire général ; S. A. le prince de Croy, M. le comte de Lannoy, M. le baron E. Béthune, M. le baron del Fosse et d'Espierres, MM. les représentants Duquesne et Hoyois, M. le juge Soil, M. Stevens, directeur de l'enseignement professionnel ; le Rév. Fr. Marès, inspecteur des écoles Saint-Luc; les Rév. Fr. directeurs des écoles Saint-Luc de Tournai, de Liége, de Molenbeek-Saint-Jean, etc.

Réunie à 11 heures dans la grande salle de la rue du Four-Chapitre, l'assemblée a entendu le rapport présenté par notre directeur M. E. Gevaert. Le Bulletin s'efforcera de publier ce travail dans lequel est passé en revue le but poursuivi et l'œuvre accomplie par les écoles Saint-Luc en Belgique. Un charmant discours de M. le juge Soil a suivi, montrant le rôle des écoles Saint-Luc parfaitement adapté à l'histoire, aux intérêts, à l'avenir des industries tournaisiennes. M. le ministre Francotte a pris ensuite la parole. Son discours, débordant de tous les sentiments sympathiques dont il entoure, on le sait, la cause de l'enseignement professionnel, a montré comment il apprécie l'œuvre des écoles Saint-Luc. Sa vibrante éloquence a soulevé l'enthousiasme général, et le souvenir de cette visite demeurera longtemps dans la mémoire des artisans tournaisiens.

La distribution des prix a suivi. Puis un déjeuner a réuni les invités dans l'antique et artistique *salon vert* de l'école Saint-Luc.

A quatre heures, M. le ministre Francotte présidait à l'ouverture de l'exposition des travaux des élèves et anciens élèves, exposition, cette année, particulièrement remarquable et qui mérite une analyse, à laquelle nous espérons revenir. Elle n'a cessé d'avoir un nombre considérable de visiteurs. Son succès a dépassé tous les précédents.

E. Limé.

VARIA.

ÉGLISE DE LA TRINITÉ, A IXELLES. La *Chronique des Travaux publics* nous annonce dans un de ses derniers numéros que M. l'architecte Symons vient de dresser le projet d'agrandissement de l'église de la Trinité, à Ixelles. Nul n'ignore que cette église se trouve derrière la façade de l'ancien *temple des Augustins*, lequel, un beau jour, fut enlevé de

son ancien emplacement (sis à Bruxelles sur l'actuelle place de Brouckère) et sa façade véhiculée tout simplement à son terrain actuel. C'est une de ces sottises inscrites au compte du siècle passé ..... heureusement, et dont nous avons été témoin : le transport de la façade d'un édifice et sa remonte tout comme une baraque au champ de foire.

Dire que des commissions grandes et petites ont jugé et approuvé une telle profanation ; dire que cela s'est passé à un temps où, comme maintenant, tout le monde se piquait d'art et de bon goût ! !

Enfin après maintes gymnastiques d'équilibre voilà la façade sur pied. Ah ! les précieuses ficelles ! on vous doit plus d'une chandelle.

Derrière la façade on éleva une mauvaise construction sans prévisions de l'avenir du quartier ; elle devint vite trop petite ; le besoin s'est imposé d'élargir ses dimensions et c'est pourquoi, afin de doter ce quartier nouveau d'un édifice digne de lui, l'auteur du projet a cru devoir lui donner un caractère monumental ! « A cette fin, écrit la *Chronique des Travaux publics*, il a rompu cette ligne rectiligne par l'adjonction d'un *faux* transept dont les pignons conçus dans le style *pur* de la façade principale, *tant admirée* par nos esthètes et vantée par la presse en général, s'accuseront en façade vers les rues latérales du Tabellion et Africaine ».

Ceci nous déroute tout à fait : nous pensions d'un édifice qu'il ne revêt le « caractère monumental » qu'en raison directe du rapport intime et logique entre la distribution intérieure bien comprise et l'expression extérieure dépendante de cette distribution, en tant que cette expression, comme on l'a écrit, ait des formes heureuses, originales ou pittoresques sans recherche, de la régularité sans froideur, de la grandeur sans emphase.

Ce qu'on a fait beaucoup, hélas ! c'est renverser diamétralement les rôles, c'est construire « de dehors en dedans », c'est disposer, après la conception de la façade, les locaux tant bien que mal derrière ce masque.

Qu'y a-t-il de monumental dans une construction à façade pompeuse si elle ne répond à rien de vraiment utile et réel, si son expression fausse ne trahit pas la disposition intérieure, si ses pleins et ses vides ne découlent pas de la nécessité du plan ?

A notre avis, ce projet d'église modifié dans de telles conditions ne peut être monumental et sera totalement dépourvu d'un véritable caractère. Déjà au XVIIe siècle les architectes abusèrent assez de l'« art façade » en créant la froide symétrie, en abandonnant les naturelles et pittoresques dispositions qui naissaient et de la variété des besoins et de l'irrégularité du terrain et qui faisaient l'éternel et admirable secret de nos maîtres poétiques du moyen âge. Louis Veuillot, dit-on, ne pouvait s'empêcher, à la vue de ces façades disposées pareillement les unes à côté des autres, de s'écrier : Alignement. Fixe ! et il nous semble aussi que si elles pouvaient répondre aux commandements : par le flanc droit ! ou : par le flanc gauche ! on serait bien embarrassé de dire si, oui ou non, elles ont bougé. DIXI.

UNE BASILIQUE NATIONALE. La Belgique est donc près de posséder une basilique en l'honneur du S. C. de Jésus, comme la France a son monument de Montmartre. D'après le désir du Roi, c'est sur le plateau de Koekelberg qu'elle sera édifiée. L'emplacement est heureusement choisi. Tout en dominant Bruxelles, l'édifice ne l'écrasera pas ainsi que le fait l'énorme palais de justice. Vu de la ville ou des hauteurs voisines il se découpera sur un horizon calme, à fond de verdure, rappelant admirablement le caractère géographique du pays. Le spectateur placé à ses pieds verra se dérouler l'admirable panorama de la vallée de la Senne dans le fond et sur les flancs de laquelle s'étagent la vieille et la nouvelle ville.

L'on dit que les architectes chargés d'élaborer les plans sont MM. Maquet, de Bruxelles ; Langerock, de Louvain, et de la Censerie, de Bruges, triumvirat heureux, composé d'artistes de valeur, qui ont fait leurs preuves et..... qui sont Belges.

Ce dernier point, s'il n'est pas fait pour déplaire à notre amour-propre national, n'est pas davantage pour nuire à la bonne conception de l'œuvre.

A en croire certains communiqués de la presse, la future église du S.-C. ne serait qu'un décalque de celle de Montmartre. Ceci serait peu rationnel (puisqu'il s'agit d'un monument national) et trop peu artistique. L'église du S.-C. de Paris est loin d'être un chef-d'œuvre à imiter. Le style en est bàtard, certaines masses sont lourdes, l'impression esthétique que l'on éprouve en y entrant est déprimante. Le sentiment à susciter par des édifices comme celui-ci doit élever l'âme, la réjouir, la fortifier et lui faire goûter d'instinct la force des promesses du Sacré-Cœur.

Bruxelles profitera sans doute du mécompte de Paris et, sans chercher davantage à Constantinople ou à Périgueux, nos architectes nous feront un monument NATIONAL bâti vraiment chez nous, par nous et pour nous. Ils savent ce que réclament à cet égard les principes de la véritable architecture. Ils se rappelleront le calme, la sérénité, l'élégance des lignes de certains anciens édifices nationaux. Nous espérons une œuvre originale; mais, copie pour copie, il faudrait préférer de beaucoup la copie de l'église de Villers à la copie de celle de Montmartre. Le pays n'a pas en vain passé par un demi siècle de luttes artistiques dans lesquelles les principes ci-dessus sont restés vainqueurs pour qu'il ne soit pas décidé à n'accorder son approbation qu'à un édifice absolument conforme à son sentiment esthétique national.

KARL.



ENCORE UN MONUMENT OFFICIEL DE PLUS. La série continue avec une fécondité digne de meilleures œuvres. Celui devant lequel les passants s'arrêtent depuis quelques jours est un vaste rectangle en pierre blanche posé sur l'angle de la place Colignon et de la rue Verwée, à Schaerbeek. Il est voué à la glorification de feu Verwée, le peintre des prés flamands. Le sujet du panneau se décompose en un bœuf gigantesque et une femme assise dans un accoutrement ..... qu'on n'a pas coutume de rencontrer au beau pays de Flandre. Le passant ne conçoit pas bien quel rapprochement peut exister entre ces deux personnages sauf ..... la ressemblance du costume. Plus bas se montre le portrait de Verwée. Ce monument est doublé d'une fontaine, fontaine tarie dès sa naissance. Cette œuvre d'un artiste dont nous ne dénions ni le talent ni la main est pourtant manquée. Le premier but : rappeler à la mémoire publique le personnage célébré, son histoire ou celle de ses œuvres, est trahi ; le second : faire œuvre décorative, l'est aussi. Voici un bœuf qui incarne les Flandres ! voici une femme d'expression maladive, symbole de la faiblesse de l'homme plutôt que de sa grandeur ou de son idéal, épris de tout ce qui est immatériel ! Puis, écrasé par la masse du reste, se dessine un profil aux contours mous et sans netteté, grâce, en partie, à la pierre choisie ; la fontaine — peut-on appeler ainsi les deux petits filets d'eau ? — et le restant du décor sont d'une banalité rarement atteinte. En résumé la pauvreté de l'idée et du développement fait peine à voir.

L'idée ? On ne l'aperçoit guère : l'artiste a-t-il voulu dire que la carrière de Verwée a consisté à peindre le bœuf ? Il ne pouvait mieux s'exprimer.

L'interprétation ? Elle a certainement tendu à produire un effet..... de bœuf. Elle y a parfaitement réussi.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. SEPTEMBRE 1903.

DE L'AGRANDISSEMENT DES ANCIENNES ÉGLISES RURALES (1).

LA tendance à uniformiser se fait surtout sentir dans l'ornementation intérieure.

On cherche volontiers à se débarrasser de certains mobiliers anciens, de certaines décorations anciennes. Nous l'avons déjà dit, la cause de l'*unité* ne peut être trahie. Mais c'est mal la servir que de remplacer certains meubles de valeur par des meubles médiocres, ou même de les enlever simplement, sous prétexte d'une *unification* de style fort conventionnelle. C'est une question d'opportunité. Certains mobiliers d'époques fort diverses ne choquent guère l'unité artistique, cet élément prépondérant de la beauté. Cela est parce que leurs auteurs respectifs, vrais artistes, se sont pénétrés parfaitement de l'idée de leurs prédécesseurs et, tout en différant sur les formules, ces continuateurs successifs ont complété l'œuvre commencée avec la fidélité requise par le but proposé. On a tort d'écarter les mobiliers de cette espèce.

Mais il arrive souvent qu'au XVIIe siècle, et au XVIIIe surtout, des artistes n'ont tenu aucun compte de l'œuvre ancienne. Leurs irrespectueux défauts de goût sont souvent de vraies profanations de l'unité de l'ensemble et de la beauté de certains détails. Dans ce cas, ces défauts doivent être corrigés et la beauté antérieure rétablie.

Parfois cette beauté n'a jamais existé complètement ; elle n'était que projetée par les auteurs primitifs. Essayons de l'atteindre. Mais alors surtout il faut y aller avec beaucoup de modération et de soin. Au contraire, lorsqu'une ancienne décoration a été recouverte et peut être rétablie, il ne faut pas hésiter. On a découvert, par exemple derrière le grand tableau de Van Dyck à la cathédrale de Malines, de superbes peintures murales, bien conservées. Au point de vue de la décoration comme sous le rapport de l'unité, il est certain que l'enlèvement du retable de Van Dyck et de son autel s'impose.

Mais il se peut aussi que, tout en lésant les lignes architecturales de l'ensemble, un meuble ancien ne recouvre aucune œuvre importante de décoration primitive, mais soit d'une valeur exceptionnelle comme objet d'art spécial. Faut-il l'enlever ? Un exemple qui a le grand mérite, en notre matière, d'être rural nous est offert à la petite église de Maria-Laethem dont nous parlions en débutant. Il y a là une chaire sculptée absolument remarquable et d'un caractère monumental exagéré. Cette œuvre de

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, liv. 2, p. 42.

mérite supérieur, faut-il l'enlever ? Il faudra se déterminer selon l'importance de la lésion faite à l'unité architecturale, tout en se préoccupant de conserver l'objet à sa destination dans un cadre mieux approprié.

Hélas ! il est arrivé souvent qu'on enleva avec trop de légèreté des œuvres de ce genre pour mettre à leur place des travaux prétentieux, maniérés, et qui ne se tolèrent dans le milieu que grâce à leur insignifiance. Voilà leur manière de servir l'unité de style ! Aussi, fréquemment, les églises rurales ou urbaines sortent-elles d'une restauration réellement appauvries.

« Insuffisance et richesse trop exagérée forment ainsi les oppositions habituelles dans lesquelles tombe la restauration de beaucoup d'églises. Si l'ancienne décoration n'est pas à découvrir et à conserver on devrait, si l'économie s'impose, se contenter de caractériser par la polychromie les divers membres de la construction. Le principe économique de faire beaucoup avec peu de moyens est ainsi dans bien des cas à l'avantage de l'impression artistique. »

Même lorsqu'il est permis de donner à l'édifice une décoration d'une certaine valeur, on doit s'efforcer de s'en tenir à la simplicité des procédés. En général, les décorations actuelles sont faites avec beaucoup de soin, maniérées, fignolées dans le détail. Les ressources sont absorbées par la recherche de la perfection technique ; mais au point de vue de la décoration bien comprise il en est comme de l'architecture : le résultat est bien petit. La grandeur serait moins absente si l'emploi de moyens simples et économiques — ce sont, quant à la durée, généralement les meilleurs — était généralisé. Les peintres seraient obligés de se familiariser avec les règles de la décoration à grands effets dont en général ils ignorent aujourd'hui le premier mot, sous le rapport du dessin comme sous le rapport de la couleur.

Une décoration, comme il s'en rencontre dans de vieilles églises rurales, coûterait avec les procédés actuels des prix fabuleux et tout à l'opposite en cela avec ce qu'elle aurait coûté autrefois.

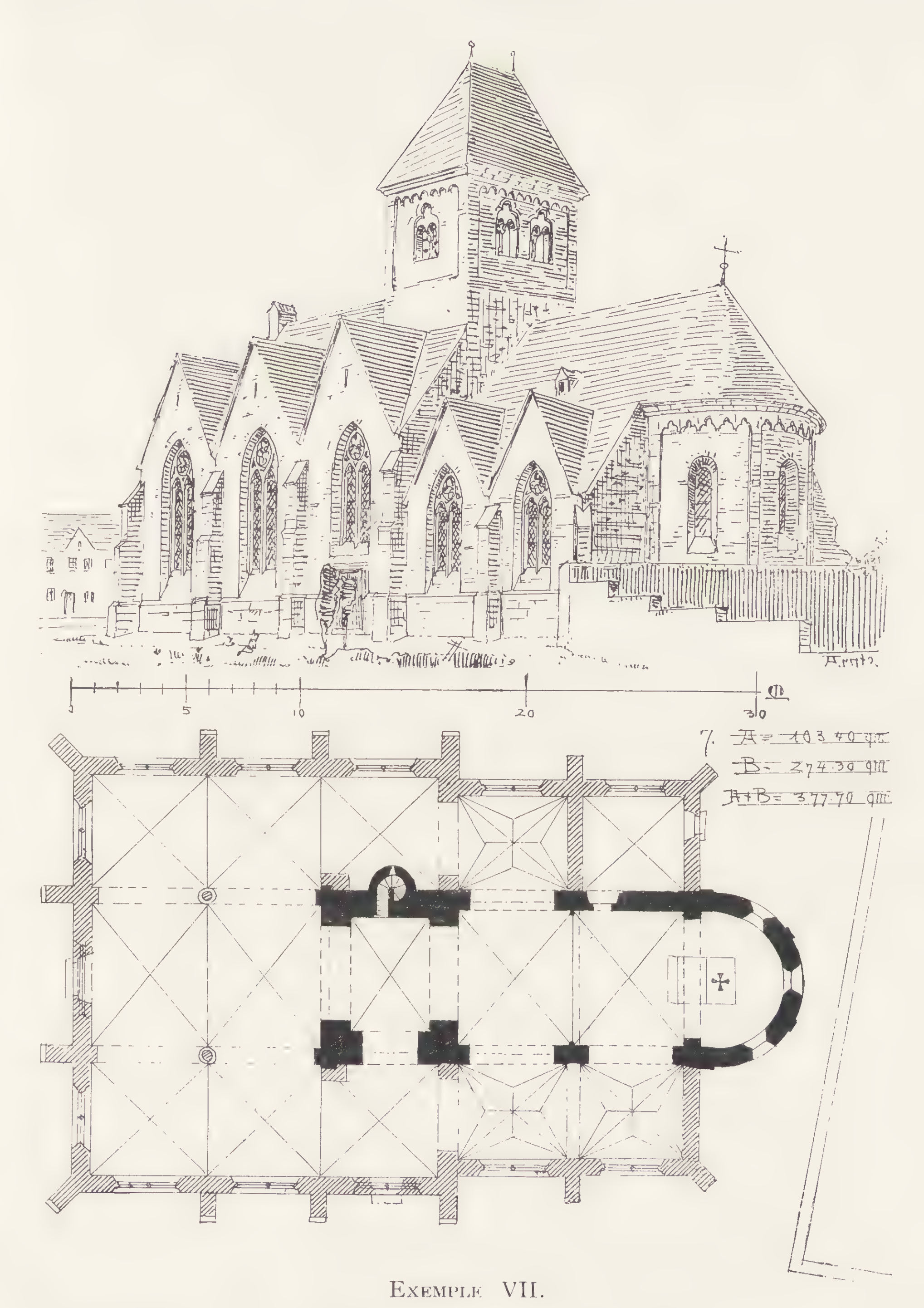
**

« L'agrandissement des constructions anciennes ne se recommande pas seulement par des raisons morales et économiques ; il entre, on l'a vu déjà, en troisième ligne de compte le point de vue artistique.

Alors que l'agrandissement ne peut se présenter avec le caractère uniforme d'un édifice nouveau, il possède encore sur ce dernier des avantages indéniables, tandis que dans une construction nouvelle la clarté du plan et du développement d'ensemble doit se faire valoir avant tout.

Ici des difficultés de la situation et de la construction offrent à l'attention des solutions particulières et imprévues : le maître se révèle toujours dans l'embarras.

Bien des édifices du moyen âge le prouvent à l'évidence. Les grands maîtres s'entendaient spécialement à épargner religieusement les constructions des époques antérieures et à continuer à bâtir dans l'esprit de leur temps. Ils ne s'effrayaient pas des difficultés. La manière dont ils ont envisagé et résolu leur problème doit aussi servir d'exemple aux architectes de notre temps.



Exemple VII.

Primitivement : 1 tour, 2 travées dans la nef centrale, 1 chœur.

A = 103.40 m².

L'emplacement limité à l'est. Agrandissement à l'ouest, au nord et au sud, 2 travées dans la nef centrale, 9 travées dans les bas-côtés, 1 sacristie.

B = 274.30 m² | A + B = 377.70 m².

Lorsque est décidé l'agrandissement de l'église, c'est l'affaire de l'architecte qui s'en trouve chargé de résoudre le problème dont il a accepté la solution. Quand même des autorités lui traceraient des limites étroites, très étroites, les difficultés qui en résultent, au lieu de gêner l'architecte dans son œuvre artistique, lui serviront de stimulants et l'enchaîneront s'il s'adonne à sa mission sérieusement et avec dévouement.

De leur côté, il est

EXEMPLE VIII.

Primitivement : 1 tour, 1 nef du milieu avec chœur à abside circulaire, 3 travées des bas-côtés avec abside.

A = 121.60 m².

L'emplacement limité à l'ouest, au sud et au nord.

Agrandissement au nord, 3 travées de la nef du milieu, 1 travée au chœur, 1 sacristie.

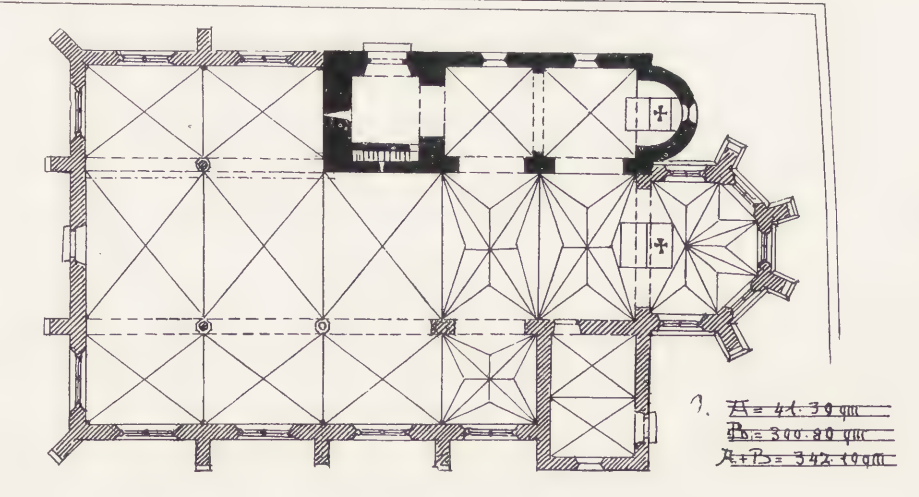
B = 164.70 m².
A + B = 286.30 m².

EXEMPLE VIII.

vrai, les propriétaires doivent éviter aussi toute idée préconçue dans la composition du projet, dans le choix des matériaux et dans l'exécution de la construction.

Le problème le plus difficile pour eux est indubitablement dans bien des cas le choix de l'architecte propre à une telle entreprise. Dès que





EXEMPLE IX.

EXEMPLE IX.

Primitivement : 1 chapelle consistant en 1 tour, 3 travées et chœur.

A = 42.30 m².

L'emplacement limité au nord et à l'est.

Agrandissement à l'ouest et au sud, 5 travées de la nef centrale, 1 travée du chœur, 6 travées des bas-côtés, sacristie à 2 travées.

B = 300.80 m².

La tour est agrandie d'un étage.

A + B = 342.10 m².

celui-ci a été désigné pour la confection du plan et de son exécution, il doit répondre à la confiance dont il est l'objet par son zèle dévoué. Sympathie d'un côté, prévoyance de l'autre faciliteront le mieux l'activité commune des deux facteurs principaux de l'entreprise.

La solution du problème de la construction par l'architecte sera indubitablement facilitée par l'étude des agrandissements apportés au cours des siècles à la construction.

Nous attirons de nouveau l'attention sur les anciens exemples, non seulement quant au plan en général, mais aussi par rapport au choix des matériaux et aux matériaux qui conviennent à la composition des éléments principaux : murs, colonnes et détails.

Les études ci-contre établissent de combien de manières le plan de l'agrandissement peut se présenter.

Les matériaux indigènes et habituellement utilisés dans la localité méritent pour des raisons économiques la préférence sur les matériaux étrangers. En outre, on doit faire remarquer, au point de vue de l'art, que la Maison de Dieu ne doit pas paraître étrangère dans le cadre de la nature, mais qu'elle doit se dégager avec harmonie du paysage. Il est triste de voir combien peu on calcule sur cet effet dans les temps modernes.

De préférence à la mode, l'ignorance et la commodité conduisent probablement à l'emploi des matériaux et d'ouvriers étrangers.

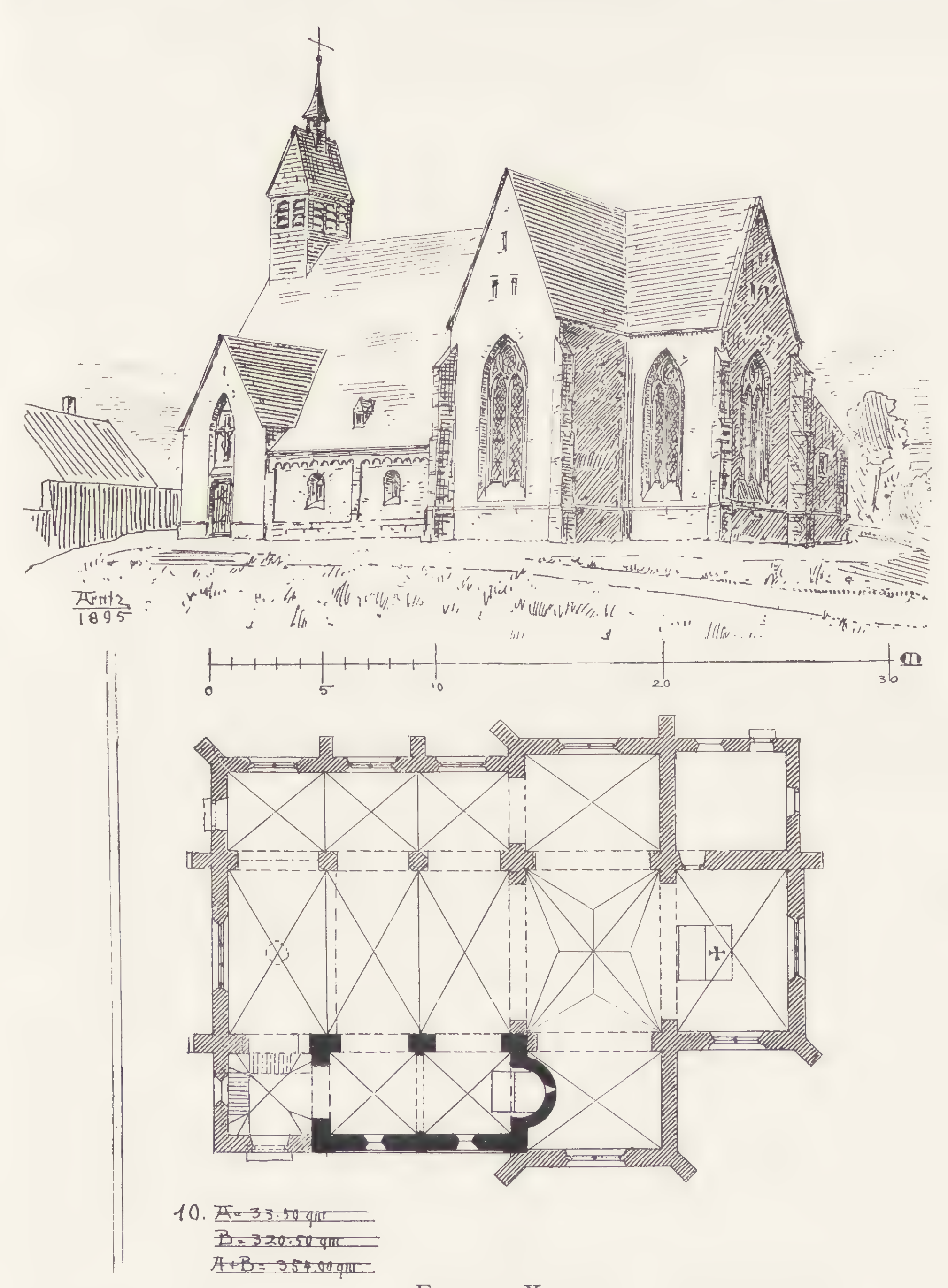
Il faut recommander chaudement, au contraire, le remploi des moellons dans les contrées où on les a utilisés autrefois avec tant de succès, où leur usage pour les maisons particulières s'est toujours encore conservé.

La toiture exerce naturellement un effet riant dans le paysage ; celle en ardoise, avec emploi partiel du plomb repoussé pour les arêtes et les épis, mérite sans conteste la préférence sur les tuiles. » Mais il en est autrement dans certaines contrées comme la Flandre, le Tournaisis, le Brabant où la tuile plate s'impose à la fois par son origine et son rôle nécessaire dans l'harmonie des masses de l'architecture traditionnelle.

« Il faut ensuite veiller à traiter comme on le faisait au moyen âge les différentes pierres employées, le plafonnage, le rejointoyage, etc., détails divers qui, sans majoration des frais, font particulièrement valoir les matériaux ». Le remploi des bons matériaux anciens sera aussi fort louable.

« Enfin, il faut mentionner brièvement l'habitude, datant du haut moyen âge, d'encastrer à des endroits propices de l'église des petits monuments funéraires, d'anciennes p erres retrouvées, etc. Ces documents architecturaux sont ainsi le mieux conservés et protégés et donnent aux monuments un intérêt historique et artistique tout particulier. » Ils sont là mieux en place, dans leur cadre désigné, et continuent leur rôle d'éducateur.

« En acceptant la charge de l'agrandissement d'un édifice il faudra naturellement à l'architecte un certain renoncement pour remplir loyalement sa mission. Mais il sera ensuite d'autant plus dédommagé par la conviction qu'il satisfait au besoin de son temps, sans nuire aux documents historiques des édifices, légués par les générations précédentes ». Il n'oubliera point que, comme les



EXEMPLE X.

Primitivement : chapelle à 2 travées avec petit chœur.

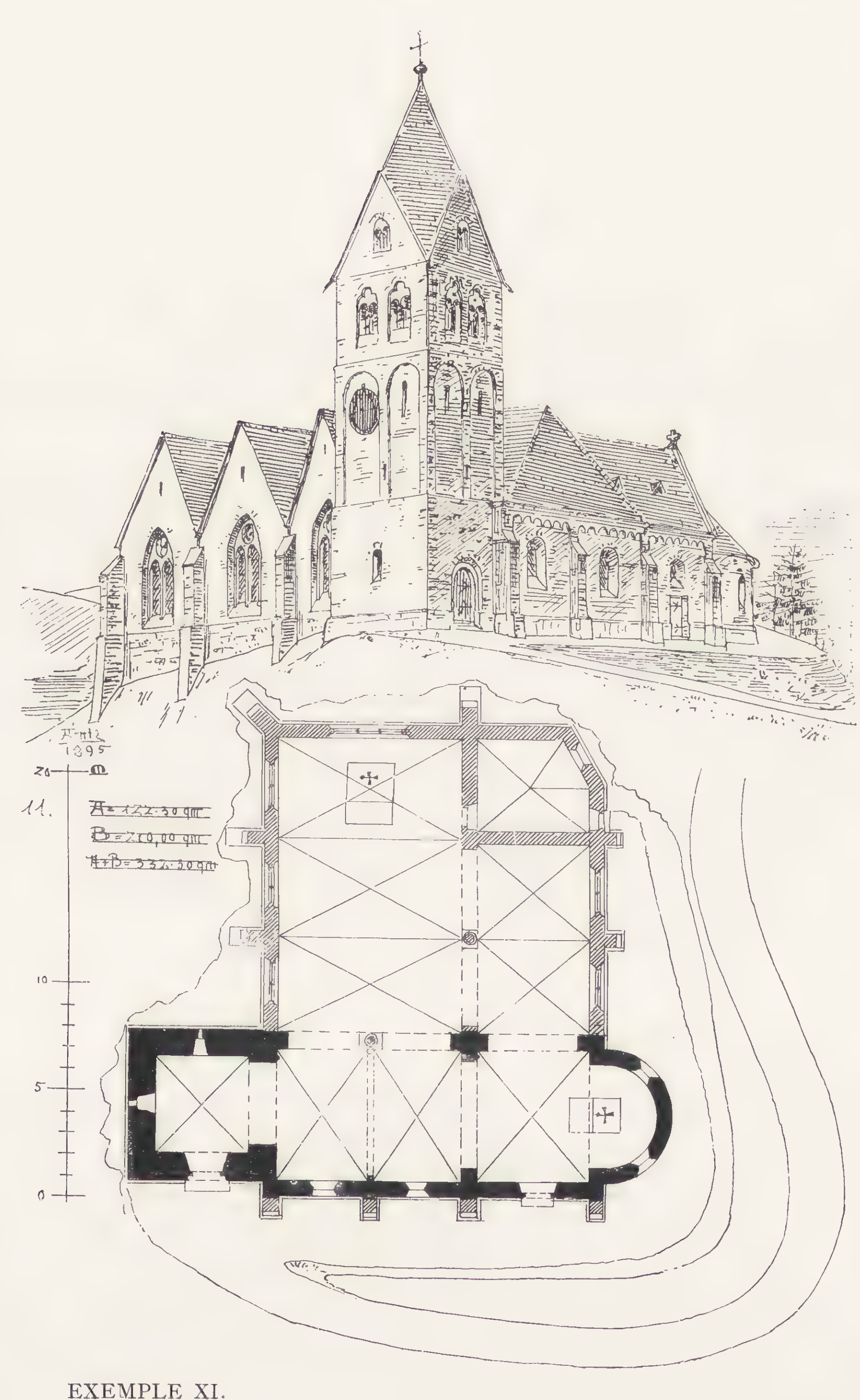
A = 33.50 m².

L'emplacement limité à l'ouest et au sud. Agrandissement au nord et à l'est, 3 travées dans la nef centrale, 3 travées dans le transept, 1 travée droite au chœur, 4 travées dans les bas-côtés.

B = 354.00 m².

Campanile sur le pignon à l'ouest.

A + B = 354.00 m².



EXEMPLE XI.

maîtres anciens, c'est à une œuvre de piété qu'il s'est attaché.

Dans ce qui suit, M. Arntz a essayé de démontrer, par des exemples intuitifs de projets, le système d'un agrandissement suivant les principes exposés ci-dessus. Pour faciliter l'intelligence il a choisi intentionnellement en Allemagne des types simples d'églises de campagne et dans leur état primitif mais dont on projette l'agrandissement. L'espace utilisé primitivement est indiqué

Exemple XI.

Primitivement : 1 tour, 3 travées dans la nef centrale, 1 chœur.

B = 122.30 m².

L'emplacement rocheux, limité au sud, à l'ouest et à l'est, par une pente rapide.

Agrandissement au nord avec déplacement de l'orientation, 3 travées dans la nef centrale, 2 travées dans les bas-côtés, 1 sacristie.

B = 210 00 m².
A + B = 332.30 m².

par A et celui de l'agrandissement par B ; A + B indique donc la surface de l'église agrandie répondant au besoin de la paroisse.

Pour montrer, sans doute, com-

EXEMPLE XII.

On conserve de l'état primitif : 1 tour, 3 travées dans la nef centrale.

A = 86.20 m².

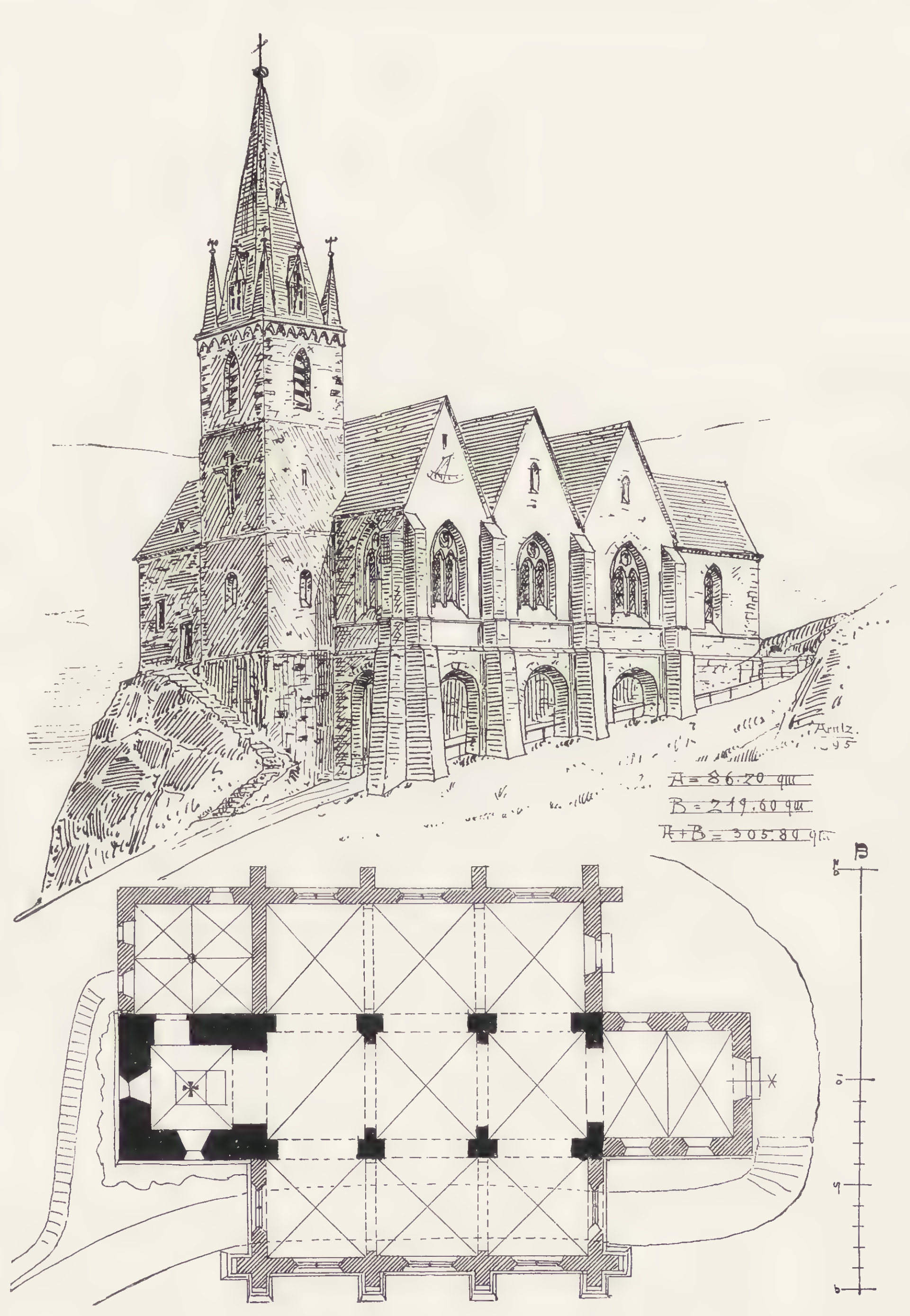
L'emplacement (rocher) à pente rapide vers l'ouest, le sud et l'est, limité au nord.

Agrandissement au sud, nord et est avec renversement de l'orientation, 6 travées dans les bas-côtés, 1 sacristie avec colonne centrale, 2 travées dans la nef du milieu.

B = 219.60 m².

La nouvelle entrée sera voûtée et l'on gagne ainsi l'espace pour le bas-côté sud. La montée raide d'autrefois conduit maintenant à la sacristie.

A + B = 305.80 m².



EXEMPLE XII.

ment il est possible d'atteindre à l'unité d'ensemble, d'obtenir la pondération des masses par l'apposition d'éléments divers, l'auteur de ces dessins a imaginé de faire l'agrandissement en un style différent de celui de la construction ancienne. Il a choisi deux formes types : le roman pour l'état primitif, le style gothique primaire pour les constructions ajoutées.

L'auteur proteste que « les formes indiquées n'ont été choisies que pour faciliter la distinction des parties anciennes et des nouvelles ». Il n'exclut aucun style. « Il n'a en vue que la clarté de ses exemples. Il ne prétend nullement vouloir empiéter d'une manière quelconque sur la création libre des architectes ».

M. Arntz a-t-il voulu indiquer ainsi que ses vœux sont de voir l'architecture entrer dans une voie nouvelle ? Nous ne savons si l'on peut tirer, sans la forcer, cette déduction de son travail; mais il nous semble, à tout le moins, avoir voulu démontrer que l'on peut avec des éléments de style divers atteindre à l'unité architecturale. Il a donc implicitement combattu ce principe faux des restaurateurs archéologues d'aujourd'hui : l'unification du style. L'agrandissement ne doit pas se faire nécessairement avec les formes de la construction première. L'architecte peut y appliquer les formules artistiques qui ont ses préférences, celles de son temps, celles de notre temps, dirions-nous, si nous étions sortis de l'anarchie architecturale moderne, celles qui semblent devoir conduire à l'art futur, dirons-nous, les yeux tournés vers l'avenir. Nous pensons ainsi aux formes de la transition actuelle, basées sur les principes rationnels qui paraissent devoir finalement triompher.

L'essentiel, en effet, pour un agrandissement n'est pas de rappeler dans les détails l'une ou l'autre partie ancienne. L'ensemble perd généralement à ce jeu. S'il faut que les détails soient de bonne construction et de bon goût et ne détonnent point, il faut surtout que les proportions intérieures, l'ensemble, la masse des parties anciennes et nouvelles réunies aient déterminé l'étude de l'architecte. Il faut que dans la physionomie de ses grandes lignes l'église agrandie se présente comme une œuvre d'art nouvelle.

On doit reconnaître que les projets de M. Arntz ont bien été inspirés par cette règle. Plus heureux, sans doute, les uns que les autres, rencontrant aussi des difficultés diverses, ils donnent tous l'impression de travaux scrupuleux où le respect de l'art ancien le dispute à l'amour des principes perpétuels de la véritable architecture. Préoccupé avant tout de faire œuvre simple et pratique, leur auteur a atteint les qualités propres à l'art architectural, y compris le pittoresque vrai, l'originalité réelle, et non ce pittoresque apprêté à la façon des décors de théâtre, dont la présence dans certaine architecture moderne devient d'autant plus insupportable qu'elle devient plus fréquente.

M. Arntz semble donc autorisé à dire, en terminant, que la possibilité d'opérer l'agrandissement des églises, sous des conditions variées, est clairement démontrée par les exemples ci-dessus. En réalité, les circonstances se présenteront tantôt plus simples, tantôt plus compliquées tant en

ce qui concerne la position qu'en ce qui regarde les formes du style de l'ancien édifice et le programme de la bâtisse. Les difficultés locales contribueront toutefois précisément à augmenter l'attrait poétique que donnera à l'église un agrandissement digne de l'art ».

E. G.

LES DENTELLES A L'AIGUILLE.

LEUR ORIGINE, LEUR LUXE ET LEUR HISTOIRE.

LE jour où les bergères de la Grèce antique, dédaigneuses de leur vie pastorale, au lieu de filer leurs quenouilles au milieu des champs et des fleurs, se mirent à orner leurs vêtements de franges et de broderies, ce jour-là le concept de la dentelle était né.

Si l'on considère la dentelle comme une dérivation de ces travaux, son origine se perd dans la nuit des temps et se mêle à l'art antique.

« L'art de peindre au moyen de fils » faisant corps, dit Muntz, est aussi vieux » que la civilisation, pour ne pas dire aussi » ancien que le monde ».

La coquetterie de la femme en fut l'inspiratrice.

De l'émail élégant des champs et des prairies
L'aiguille de Minerve orna ses broderies,
Et sur les plis flottants d'un long tissu de lin
Fit éclater la rose et croître le jasmin (1).

Témoin les inscriptions et les peintures hiéroglyphiques des hypogées d'Égypte représentant des déesses et des reines vêtues de robes ornées de chaînettes d'or et d'argent.

Témoin la fable de Minerve et d'Arachné.

Témoin les statues phrygiennes parées d' « opus phrygianum » ; les bas-reliefs sculptés sur lesquels figurent des rois et autres personnages portant des vêtements brodés, et les fragments de pierre se rapportant au domaine de l'archéologie sur lesque on voit parfois des simulacres d'étoffes tissées en reprises et en filets semblables au point moderne.



LA REINE « TAÏA », REPRÉSENTÉE SUR LES MURS DE LA NÉCROPOLE DE THÈBES.

L'artiste, le poète et le penseur peuvent même trouver un reflet ou une image du génie de l'aiguille dans la sinuosité des lignes ou dans la forme des arabesques fleuries qui décorent la splendeur des anciens édifices ou qui serpentent majestueusement

(1) Poésie de Castel.



FRAGMENT D'UN BAS-RELIEF DE KOYOUNDJIK REPRÉSENTANT LE ROI ASSURBANIPAL — Musée du Louvre.

autour des flèches dentelées des cathédrales. Mais, pour le profane désireux de s'instruire sérieusement sur cet art à ses premiers débuts, il vaut mieux s'en rapporter aux pièces documentaires et probantes que possèdent les musées.

L'école royale des arts de l'aiguille de Londres possède une broderie contemporaine de Moïse et vieille, au dire des érudits, de trente-quatre siècles. Elle faisait partie des ornements funéraires d'Amenhotep, roi d'Égypte, qui régna 1400 ans avant Jésus-Christ.

Son dessin fort beau, bien que quelque peu fragmentaire, révèle déjà un art très avancé. C'est un égyptologue du Caire qui la prêta à l'école de Londres, avec une grande quantité d'autres ouvrages féminins provenant de Rhodes, de Chypre, de Crète, d'Andrinople et de Salonique.

D'autre part, le musée des arts et de l'industrie de Lyon renferme des fragments de broderies égyptiennes datant de plusieurs siècles avant l'ère chrétienne. Ces documents se trouvent dans l'*antichambre* qui précède la *salle d'entrée* d'où l'on passe à la *salle des broderies* et des *dentelles*.

Tout un livre suffirait à peine pour analyser toutes ces curieuses pièces prouvant que l'art, dans ses évolutions successives, suivit la marche ascendante de la civilisation (1).

La haute antiquité de la broderie se trouve péremptoirement attestée au musée Guimet, récemment inauguré à Paris, où l'on peut voir la momie d'une brodeuse de l'antique Orient exhumée avec tous ses ustensiles de broderies autour d'elle.

❧❧

Il faut attendre le moyen âge pour voir



ANCIENNE BRODERIE REPRÉSENTANT LA TRANSITION DE LA BRODERIE AU POINT COUPÉ. — C. Bonnaffé.

(1) Voir Lefebure, *Broderies et dentelles*.

succéder aux étoffes brodées et frangées le luxe du linge ouvré (1).

Au XVe siècle on se met à broder à *fonds clairs* et à *points coupés*. Puis, au XVIe siècle, on brode à *fils tirés* par le retrait de certains fils sur des toiles de Bretagne, d'Alençon et de Hollande.

Les chambrières, dans les gynécées, en font leur occupation favorite. Isabelle la Catholique, Marie Stuart, Catherine d'Aragon, Catherine de Médicis et ses filles, ainsi que leurs cousines de Guise, passaient leur temps à faire des *carrés de réseuil,* ouvrages dans lesquels, dit Brantôme, « elles estoient tant parfaictes qu'il estoit possible ».

En même temps, dans les cloîtres et les couvents, les religieuses, guidées par leur amour mystique, exécutaient des merveilles destinées aux madones en renom et au linge d'autel.

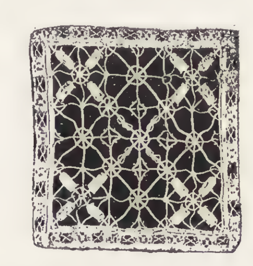


NAPPE D'ANCIEN FILET-LACIS
CONSERVÉ AU MUSÉE DE CLUNY, A PARIS.

Le musée de Cluny conserve quelques beaux types de l'époque, notamment le bonnet de Charles-Quint brodé en reprises, et quelques bandes originales en *fils tirés* et en *filet-lacis*.

Néanmoins, ce ne sont pas encore là des œuvres pouvant s'appeler des *dentelles* dans le vrai sens de ce mot. Elles n'en sont plutôt que les précurseurs.





Musée des Arts décoratifs à Paris.
CARRÉS EN « POINTS COUPÉS ».

Bientôt, en effet, ces carrés et ces bandes s'agrémentent de bordures à *dents* très prononcées destinées à garnir d'énormes cols « gaudronnés en tuyaux d'orgue » et grands « comme des meules de moulins », ce qui, ajoute Margot, empêchait ceux qui les portaient de « pouvoir tourner la tête »...

Cette mode, lancée par les Médicis, apparut en Italie et en France vers le milieu du XVIIe siècle et elle se répandit rapidement par toute l'Europe. Blanco Capello fit d'importantes commandes de ces garnitures

(1) Voir LEFEBURE, *op. cit.*



POINT COUPÉ DIT « PUNTO IN ARIA » AGRÉMENTÉ DE BORDURES A DENTS, DESTINÉ A GARNIR LES FRAISES.

à l'occasion de son mariage avec François de Médicis, en 1578.

Deux caractères de style bien défini s'établissent dans les dessins : l'un venant du nord présentant des objets connus et réels : branches arquées, feuilles de houx, de lierre ou de chêne, tulipes épanouies alternant avec des oiseaux héraldiques, des sujets, ou autres attributs en usage dans ces contrées ; l'autre, plus imagé et nettement italien, formé de guirlandes à rinceaux, de bouquets et de motifs conventionnels, où les dieux symboliques et les déesses de la mythologie alternent avec des amours lançant des flèches ou jouant de la flûte et du violon.

C'est surtout par le livre de modèles (1) du seigneur *de Vinciolo* publié, l'an 1587, à Paris, sous le titre *Les singuliers et nouveaux pourtraicts servans de patrons à faire toutes sortes de poincts,* qu'on peut se faire une idée de l'imagination féconde qui présidait à la confection de ces trames de rêve dont l'exécution exigeait souvent une patience d'ange et une dextérité magique. Quant à leur emploi, on n'a qu'à regarder les spirituelles gravures d'Abraham Bosse qui donnent presque toute l'histoire de la mode des cols et des collerettes racontée par l'image.

❦❦

Sous Henri IV et Louis XIII, la manie des dentelles tourna en extravagance. On en mettait aux manchettes et aux jabots, aux justaucorps et aux bas de chausses, aux canons et aux carrosses dorés et sur les brillantes armures des chevaliers. Le harnachement des chevaux même en était couvert. Cinq-Mars en mourant laissa plus de trois cents paires de collerettes et de manchettes



PATRON DE DENTELLE TIRÉ DU LIVRE DE MODÈLES DU SEIGNEUR DE VINCIOLO.

(1) La bibliographie des livres de patrons publiés au XVIe siècle se trouve mentionnée dans le recueil d'Urbain de Gheltof, p. 49.

à ses héritiers, et Mercier, dans son *Tableau de Paris,* déclare qu' « une Parisienne qui n'a pas 10,000 livres de rente se passe souvent de draps et de serviettes, mais qu'il lui faut des bas de soie et, avant tout, des dentelles ». Tallemant des Réaux va plus loin encore. Cet écrivain plaisante M[me] de Puisieux et affirme qu'elle « mangeait » des dentelles, au point qu'un jour, à un sermon, elle dévora tout le derrière du collet d'un homme assis devant elle !

Ces exagérations eurent pour conséquence l'apparition d'un certain nombre d'édits somptuaires qui, sous la régence d'Anne d'Autriche, suscitèrent, de la part des belles dames, tout un concert de protestations.

Une mordante et fine satire, intitulée : *La Révolte des passements,* s'en fait l'écho.

On y lit que « les dentelles s'assemblent à la foire Saint-Germain pour être passées en revue par le général *Luxe.* L'appel est fait par le colonel *Sotte Dépense.*

Les dentelles de Moresse, les escadrons de neige, les dentelles du Havre escrues, soies noires, points d'Espagne, etc., marchent en avant, en ordre de bataille, pour *vaincre ou mourir !* » (1).

C'était, on le voit, la guerre ouverte déclarée aux proscripteurs, et cet orage ne se dissipa qu'à l'avènement au trône de Louis XIV.

Ce grand roi comprit toute la puérilité de pareilles mesures, mettant ainsi aux prises la bourgeoisie et la noblesse, et il s'empressa de rendre la liberté pleine et entière au luxe des dentelles. Bien plus, s'inspirant de



Musée royal de Bruxelles.
PORTRAIT DE JACQUELINE VAN CAESTRE, DAME DE CORDES, PARÉE D'UNE GRANDE COLLERETTE EN ÉVENTAIL, BORDÉE DE « PUNTO TAGLIATO » (2), PAR RUBENS, 1617.
Extrait de « Bruxelles » (Vromant et C[o], édit.).

(1) Le luxe des collerettes en éventail fut surtout en honneur sous Louis III. Tandis que les hommes se paraient de larges cols plats en toile de Hollande retombant sur les épaules, les nobles dames portaient des cols remontant en éventail derrière la tête. Marie de Médicis lança cette mode pendant la minorité de son fils; mais, importunée bientôt par les sollicitations des courtisans réclamant une pension en rapport avec les exigences de ce luxe, la reine publia, en 1613, un « Règlement pour les superfluités des habits ».

(2) V. BURY-PALISSER, *Histoire de la dentelle,* et ouvrage Lefébure déjà cité.



Cliché extrait de « La Belgique dentellière ».

PORTRAIT DE FEMME PORTANT LA GRANDE FRAISE (1), PAR J. VAN RAVESTEIN, 1616 (MUSÉE DE BRUXELLES).

l'exemple donné par Charles-Quint dans les Pays-Bas, il en ordonna l'apprentissage dans les écoles et les couvents. A cet effet, Colbert fit venir en France un certain nombre d'habiles maîtresses d'Italie et des Flandres, et réussit, avec leur concours, à créer à Paris en 1665, à Alençon en 1684, ensuite à Argentan, Le Quesnoy, Aurillac, Sedan, Loudun et Reims plusieurs nouvelles manufactures royales.

Venise s'émut de cette concurrence. Aussi proclama-t-elle un édit dont voici le sens :

« Si quelque ouvrier ou artiste transporte son art en pays étranger, au détriment de la République, il lui sera envoyé ordre de revenir ; s'il n'obéit pas, on mettra en prison ceux qui lui tiennent de plus près, afin de le déterminer à l'obéissance par l'intérêt qu'il leur porte. S'il revient, le passé lui sera pardonné, et on lui procurera un établissement à Venise ; mais si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstine à vouloir demeurer à l'étranger, on chargera quelque émissaire de le *tuer*... »

La cruauté de cet édit n'empêcha point l'art de la dentelle de s'épanouir ni de progresser en France.

Les dentellières ne quittèrent plus leur pays, mais celles de France n'avaient plus besoin non plus de leurs conseils ni de leurs leçons.



POINT DE BURANO (ÉPOQUE LOUIS XIV).

(A suivre.) ANTOINE CARLIER.

(1) La mode de cette garniture apparut à l'époque des Médicis. Elle prévalut en Allemagne et en Flandre, surtout au XVIe siècle. On appelait *fraises à confusion* celles, comme dans cette figure, dont les plis étaient disposés sans symétrie ; les autres se désignaient sous la dénomination de *fraises en roues de carrosse*.

LA DINANDERIE BELGE AU MOYEN AGE.



'EXPOSITION de dinanderies a vraisemblablement fait surgir des images disparates dans la tête de bien des gens. Assez peu, il est vrai, ignorent que « dinanderies » c'est cuivre, que donc, si l'on allait à l'exposition, ce serait pour voir du cuivre. Mais là s'arrêtent, chez la plupart, les connaissances dans la matière. Aussi rien n'est-il plus intéressant que d'entendre, dans les salles mêmes de l'exposition, les appréciations des visiteurs. Les uns s'imaginent que les anciens dinandiers n'ont produit que de la batterie de cuisine et ils paraissent tout surpris de voir là autre chose que des samovars, des porte-mèches et des lanternes. D'autres ont l'air déçu en lisant les étiquettes ; ils se figuraient que toutes les pièces qui passent cette saison dans la jolie cité mosane n'ont fait que revoir leur mère patrie, et que les Dinantais, au moyen âge, avaient le monopole de l'industrie du laiton.

Ces deux opinions ou, plutôt, ces préjugés sont aussi faux l'un que l'autre ; et, ici comme en beaucoup de choses, la vérité est au milieu. Il sera donc agréable aux lecteurs du *Bulletin* d'avoir quelques données succinctes sur l'art du cuivre en Belgique au moyen âge. C'est un des métiers d'art dans lequel nos ancêtres ont acquis une renommée universelle, que trop souvent nous sommes les premiers à oublier.

La Belgique peut se glorifier d'avoir donné, sinon le jour, du moins l'essor le plus vigoureux à l'industrie du laiton, et, depuis le haut moyen âge, la ville de Dinant en a été le foyer le plus important et le plus célèbre. Déjà les rois mérovingiens et carolingiens y firent battre leurs monnaies et couler les matrices de leurs sceaux. Mais c'est de la fin du XIIe siècle que date vraiment l'art de la dinanderie.

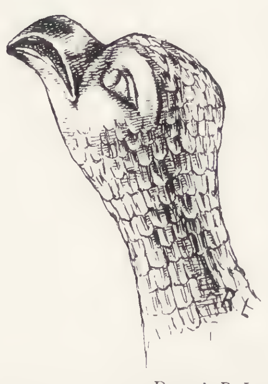
On a été longtemps d'accord à considérer comme son plus ancien chef-d'œuvre les célèbres fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liége qu'on attribuait, d'après la chronique de Jean d'Outremeuse, à Lambert Patras, de Dinant. Les études de M. Kurth ont réduit à néant cette légende, et il est maintenant avéré que cette merveille provient d'un atelier hutois. Il en résulte que Huy était, au XIIe siècle, un centre important de l'industrie du cuivre. Néanmoins il est hors de doute que même à cette époque Dinant s'en occupait très activement. On sait même par des documents authentiques que cette ville tirait alors son minerai des mines de Cologne, Dortmund et Goslar. D'un autre côté, en 1104, les produits de la batterie de Dinant sont mentionnés dans une charte de l'empereur Henri IV.

L'éclat que jeta l'école de Huy fut très éphémère ; car dès le début du XIIIe siècle la ville se lança entièrement dans le commerce des draps, à l'exemple des cités flamandes, à tel point que, lorsqu'en 1217 les Hutois voulurent élever une fontaine à leur Place du Marché, ils en firent couler le bassin à Liége par Lambert li Cornu.

Depuis, le monopole passa presque exclusivement à Dinant, qui vécut alors son époque de splendeur, celle qui lui a donné sa célébrité ainsi que son nom. Elle était alors en rapports suivis avec l'Angleterre et tous les pays hanséatiques, comme le prouve entre autres une charte d'Édouard III, datée de 1329 et accordant divers privilèges aux Dinantais, à leurs marchandises et à leurs maisons.

Nous connaissons de cette première école plusieurs pièces très importantes : l'aigle-lutrin d'Houffalize, le grand chandelier pascal et le lutrin de l'église Notre-Dame de Tongres et le chandelier de Saint-Germain à Izier. Les deux pièces de Tongres sont signées Jehan Jozès, de Dinant. On ne saurait hésiter à attribuer l'aigle d'Houffalize au même maître et le chandelier d'Izier à la même école. Ils présentent des caractères absolument saillants d'origine commune.

Ce qui saute aux yeux à première vue c'est la forme des aigles. L'oiseau est grand, colossal même, il dresse sa tête bien profilée sur un cou


Dess de R. L.
LUTRIN D'HOUFFALIZE.

fièrement tendu, il lève les yeux au ciel comme pour s'associer à la prière des fidèles. Les lignes sont admirablement stylées : ce n'est pas un aigle quelconque dont on a fait tant bien que mal un lutrin, c'est un *lutrin* auquel on a donné les formes gracieuses de l'aigle. L'oiseau remplit un office, et cet office est exprimé dans ses traits ; il a pour ainsi dire conscience du rôle qu'il joue.

Une autre caractéristique de l'école de Dinant c'est le profil des pieds. Ceux du chandelier de Tongres et du lutrin d'Houffalize relèvent, à n'en pas douter, du même crayon. Ce qui les distingue c'est la forme large et bien assise, les ajourages en quatre-feuilles et l'allure des lions. Aux tiges, les ajourages sont en ogive et on y trouve des nœuds très élégants à triple relief. Les chapiteaux aussi sont à remarquer, la corbeille en cône tronqué se marie très heureusement à la bobèche hexagonale.

La plupart de ces caractéristiques se retrouvent dans le chandelier d'Izier, mais d'une manière plus schématique qui s'explique parfaitement, étant donné les dimensions beaucoup plus réduites de l'objet.

En somme l'origine commune de ces quatre pièces est certaine. Elles sont le triomphe de l'école de Dinant et les chefs-d'œuvre de la dinanderie. Elles révèlent un art consommé et sûr de lui-même. Ce qui fait surtout leur mérite c'est l'extrême élégance obtenue avec une grande simplicité de moyens. Les artistes n'en sont point encore arrivés à faire de l'ornementation pour elle-même : avant de tracer le profil d'un membre ils se demandent sincèrement quelle en est la destination. Un pied pour eux est essentiellement une base large et solide, et ils n'ont pas peur de montrer à tous où finit le pied et où commence la tige ou la bobèche.

A ce propos il est intéressant de comparer, à l'exposition même, les chandeliers de Tongres et d'Izier à leurs émules des temps modernes, par exemple aux deux bourdons des hospices civils de Bruges datant de l'année 1700.

Quant aux aigles, ils ont une allure et un style que nous ne retrouverons plus dans les produits ultérieurs.

L'exécution de tous ces objets est parfaite ; il suffit d'examiner l'admirable pied du lutrin de Tongres pour s'en convaincre.

Les autres écoles, fondées par des maîtres dinantais expatriés, ont subi, toutes, l'influence de cette école, mais elles ne l'ont jamais surpassée.

L'École de Tournai.

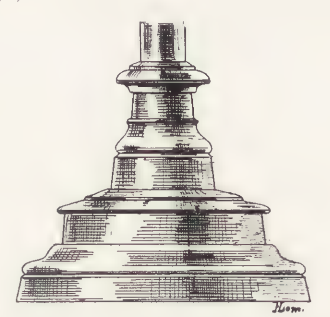
Pendant le XVe siècle, l'éclat jeté par l'école de Dinant pâlit, pour ne réapparaître que très affaibli, au XVIIe siècle, avec les œuvres de Dusart, les plats dinantais, les chandeliers et le lutrin de la collégiale.

Mais les premiers maîtres avaient produit plus que des chefs-d'œuvre : ils avaient fait souche d'imitateurs. A la fin du XIIIe siècle des ouvriers dinantais quittèrent leur patrie et s'en allèrent dans les autres parties des Pays-Bas faire connaître le nom et l'industrie de leur ville natale. On les appela Dinandiers à cause de leur origine, et à leurs œuvres on donna le nom de dinanderies.

Quoi qu'il en soit, nous sommes certains qu'au XIIIe siècle des batteurs di-


Dess. de R. L.
AIGLE-LUTRIN D'HOUFFALIZE.

nantais allèrent habiter Tournai. Nous y trouvons Mathieu, de Dinant, « bateur de laiton », en 1288 ; Pierre de Dinant, fondeur, en 1335 ; Haquenet de Dinant, « fondeur de letton », en 1444 (1).



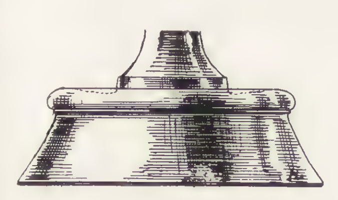
Échelle 10 p. c. Dess. de H. L.
CHANDELIER DE SAINT-QUENTIN, A TOURNAI.

D'autre part, vers la fin du XIVe siècle, nous voyons éclore en cette ville une école célèbre de fondeurs, dont une foule d'œuvres nous sont conservées dans les Flandres et dans le Hainaut.

Avant cette époque même, des fabricants de Dinant avaient travaillé pour diverses églises de Tournai et d'Arras. Au XIVe siècle déjà, Tournai était une sérieuse rivale de Dinant et, au XVe siècle, elle la supplanta presque totalement. Elle eut deux époques de prospérité, l'une à la fin du XIVe siècle et l'autre au milieu du XVe siècle.

Disons d'abord un mot de la première.

La plus ancienne pièce que nous en possédions, tout au moins en fac-similé, c'est le lutrin de Saint-Nicolas de Tournai, daté de 1383, puis encore les deux aigles de Saint-Piat et de Saint-Jacques, respectivement de 1403 et de 1411. Avec eux sont apparentés les chandeliers de Courtrai, de Saint-Quentin et de la cathédrale de Tournai. Les objets les plus anciens se distinguent par leurs formes moelleuses. Aucune ligne tracée à la règle, aucune saillie bien accusée, des contours un peu flasques, mais cependant très gracieux, tels sont l'aigle de Saint-Nicolas et les chandeliers de la cathédrale.



CHANDELIER Éch. 10 p. c. Dess. de H. L.
DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI.

Plus tard, dans le lutrin de Saint-Piat et l'aigle de Saint-Jacques, les formes se compliquent et se dessinent davantage.

Ce qui change très peu, ce sont les aigles. Les trois exemplaires que nous connaissons de cette première époque présentent des signes non équivoques d'origine commune : un crâne plat, un bec de corbeau fermé, une allure calme et placide mais beaucoup moins monumentale que celle des oiseaux de Dinant.

Les lutrins sont très soignés comme exécution ; les chandeliers, en général, le sont moins, leur matière est souvent de second ordre : c'est un potin très cassant et de couleur assez pâle.

De l'école qui fleurit à Tournai vers le milieu du XVe siècle nous possédons un nombre de pièces bien plus considérable. Alors la ville de l'Escaut a définitivement détrôné sa rivale de la Meuse.



Dess. de R. L.
LUTRIN DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES, A TOURNAI.

Contrairement à ce qui se voit au début du même siècle, les artistes ne signent plus leurs œuvres que par exception. Nous devons donc nous en rapporter exclusivement aux analogies de matière et de forme. Or celles-ci sont très prononcées pour beaucoup d'objets.

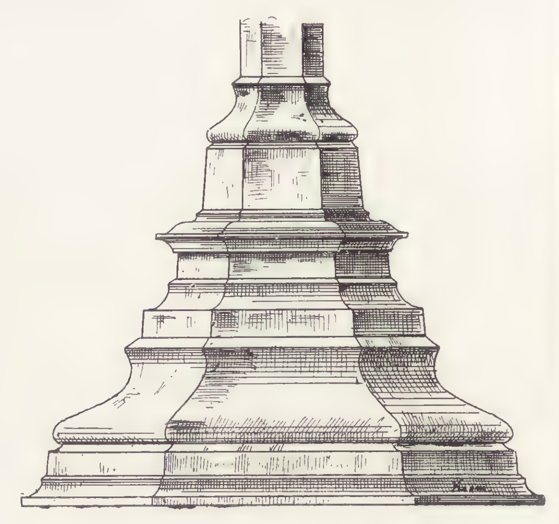
Ce qui plus est, pour une des plus belles pièces du monde, les fonts baptismaux de Hal, l'artiste a eu l'heureuse idée de nous léguer son nom. Ce nom, vraiment illustre, est celui de

(1) Cfr. CLOQUET. *Études sur l'art à Tournai.*

Guillaume Lefèbvre, de Tournai, qui coula ces fonts en l'an 1444.

Cette pièce est un point de repère auquel nous pouvons rattacher les autres.

Un fait qu'il importe d'abord de constater et sur lequel nous reviendrons à propos d'une autre école, c'est la topographie des objets. Il y a des pièces à l'exposition qu'à première vue

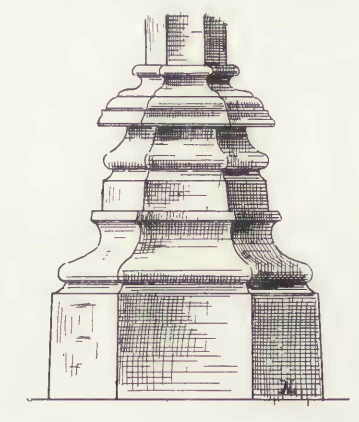


Échelle 10 p. c. Dess. de H. L.

PIED DU LUTRIN D'AVELGHEM.

nous avons rattachées à l'école de Tournai, et nous avons constaté après qu'en fait la plupart proviennent ou d'églises de cette ville même ou de localités ayant des relations avec elle (1).

La partie la plus intéressante dans les fonts de Hal, c'est le pied. Il se compose d'une base



Échelle 10 p. c. Dess. de H. L.

PIED DU LUTRIN D'ELLEZELLES.

FONTS BAPTISMAUX DE HAL.

(1) Il est à remarquer que la ville de Hal appartenait anciennement au comté de Hainaut.



Dess. de R. D.

LUTRIN DE SAINT-GHISLAIN.

très large en forme de pavillon dont les moulures se répètent deux fois dans le même ordre.

Or, dans l'aigle-lutrin de la même ville, cette succession se représente ; de plus, les lions qui supportent les deux pièces sortent vraisemblablement du même moule ; il est donc plus que probable que les deux objets sont l'œuvre du même artiste.

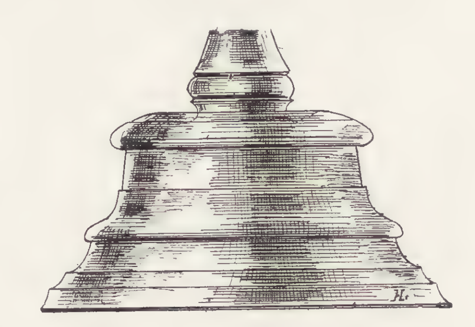
En examinant les profils des pieds du lutrin d'Avelghem, des chandeliers de Flobecq et de Nassogne, de l'aigle d'Esplechin nous arrivons à une conclusion semblable.

Ce qui frappe surtout dans les pièces qui n'ont pas leur base reposant sur des lions, c'est l'étroitesse du pied par rapport à l'ensemble. Ce caractère est remarquable dans les aigles d'Esplechin et de Saint-Ghislain, ainsi que dans les chandeliers à tige épaisse de Flobecq (1).

Dess. de R. L.

IGLE-LUTRIN DE L'ÉGLISE
AINT-NICOLAS, A TOURNAI.

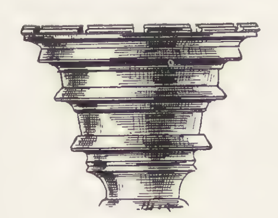
Les oiseaux de l'école de Tournai du XVe siècle ont davantage les caractères de l'aigle que ceux du XIVe siècle, tout en revêtant des formes très diverses. Celui de Hal en est incontestablement le chef-d'œuvre. Quant à celui d'Avelghem, je n'oserais dire qu'il appartient à la tige qui le supporte ; il n'y est pas du tout à l'aise et il a des caractères mosans assez accentués.



Échelle 10 p. c. Dess de H. L.

CHANDELIER DE SAINT-PIAT, A TOURNAI.

Toutes les tiges, sans exception, sont monopédiculées et n'ont pour ornements que des nœuds diversement profilés C'est un trait de ressemblance qu'elles ont gardé avec leurs prédécesseurs de la première école. De celle-ci, les chandeliers, eux aussi, ont gardé un souvenir. Nous possédons, entre autres, ceux de Saint-Ghislain, d'Antoing et de Saint-Vaast à Gaurain. Ils ont la forme de ceux de la cathédrale et de Saint-Quentin, mais cette forme s'est développée et épanouie, surtout quant au pied et à la bobèche. Le schéma est resté le même, un pied circulaire à moulures, une tige cylindrique ornée de nœuds, le bassin annelé, ajouré et crénelé. C'est la forme de cette bobèche qui nous



Échelle 10 p c. Dess. de H. L.

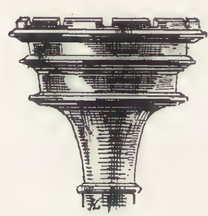
BASSIN
DU LUTRIN D'AVELGHEM.

(1) Pour ces deux derniers objets il semble évident qu'ils ne sont pas sortis du moule comme chandeliers. Nous penchons beaucoup à y voir d'anciennes colonnettes primitivement destinées à entourer un autel et servant de base soit à une statue d'ange, soit à une tringle portant des courtines. Leur forme s'adapterait difficilement à une autre destination, et nous savons, d'ailleurs, que les artisans tournaisiens avaient la spécialité de ces genres de travaux.

Nous attribuons volontiers une destination primitive analogue au chandelier-lutrin hexagonal de l'église du Béguinage de Saint-Amand.

engage à rattacher ces productions à l'école de l'Escaut, par la comparaison avec celles de l'aigle de Hal et surtout de celui d'Avelghem.

Ce qui plus est, le chandelier triple de Gaurain près Tournai représente dans son pupitre un *Agnus Dei* entouré d'ornements flamboyants ajourés. Or, celui-ci sort du même moule que ceux du lutrin de Saint-Piat et du chandelier de Nassogne. A ces deux pièces les pupitres sont ajoutés en remploi, mais ils n'en sont pas moins tournaisiens.

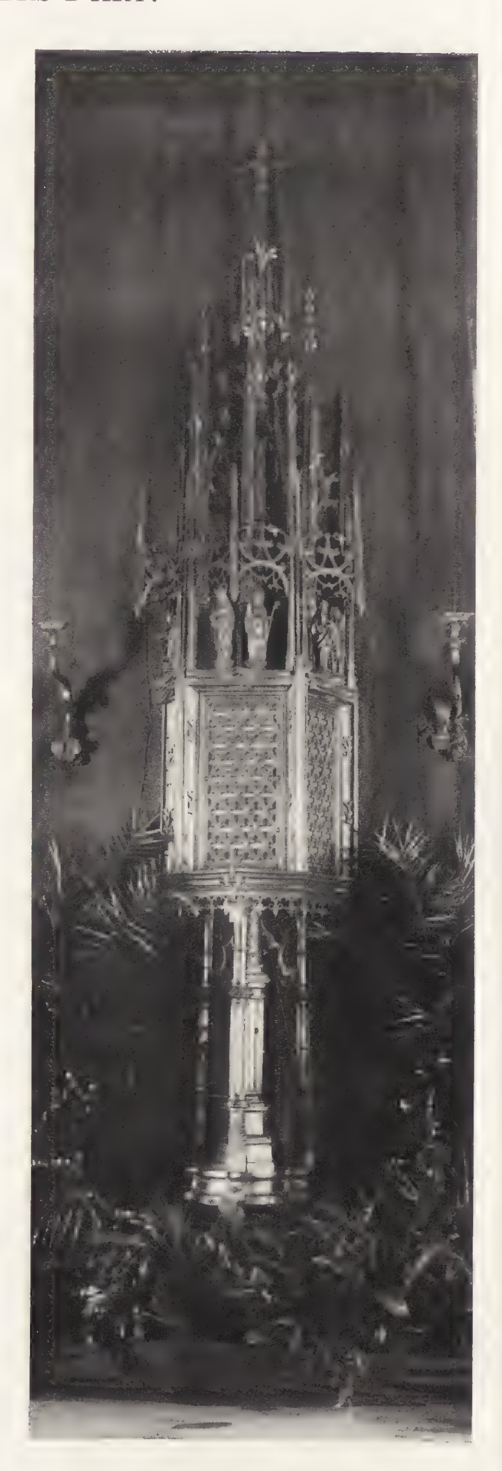


Éch. 10 p. c. Dess. de H. L.
CHANDELIER DE
LA COLL. WAROCQUÉ.

Ce qui enlève, du reste, le moindre doute à ce sujet, c'est que le magnifique chandelier de Saint-Ghislain, qui a la bobèche très caractéristique, est daté et signé par Guillaume Lefèbvre, l'auteur illustre des fonts de Hal (1).

Le Musée du Cinquantenaire possède un chandelier pascal se rapprochant beaucoup de celui de Gaurain tout en étant d'une date plus récente. Il provient de l'abbaye de Saint-Remy. C'est le même profil du pied, la même courbe des branches, les mêmes redents fleuronnés, un pupitre et des arcs-boutants semblables. On a donc eu tort, nous semble-t-il, d'y voir un objet de fabrication dinantaise. Cette hypothèse se concilie mal avec l'état de l'industrie dinantaise après le sac de 1466 et avec l'absence de tout point de comparaison. Il est vrai que le socle est en marbre de Dinant, mais le marbre s'employait dans tout le pays au moyen âge, et encore bien au delà de nos frontières.

Nous avons énuméré les pièces principales qu'a produites Tournai dans le domaine de la dinanderie. Comme on le voit, elle s'y est distinguée tant par l'importance que par le grand nombre de ses productions. Elle a montré que tout en étant l'élève de la



TABERNACLE DE BOCHOLT.

(1) A propos de ces bobèches, M. R. Warocqué expose à Dinant un chandelier de 1599, surmonté d'un bassin du XVe siècle très tournaisien, qui n'appartient évidemment pas à son fût et dont nous donnons le profil. D'autre part, deux pièces de la même époque, le chandelier-lutrin de Saint-Martin à Courtrai, et celui de Saint-Piat, à Antoing, qui ne figurent pas à l'exposition, ont perdu leur bobèche. Il serait intéressant de savoir si la bobèche de M. Warocqué n'appartient pas à l'un ou à l'autre.

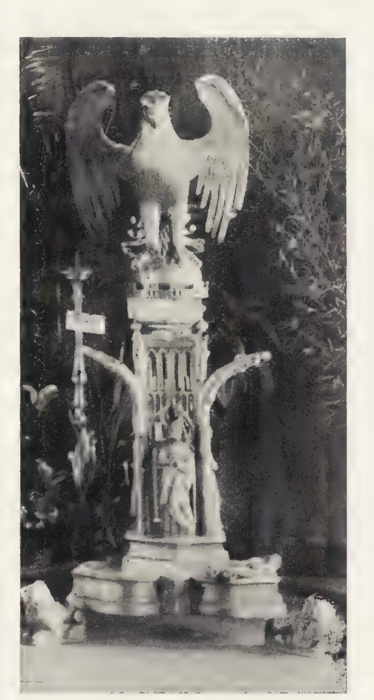
cité mosane elle était capable de faire de l'original et de créer des chefs-d'œuvre.

L'École de Maestricht.

Il nous reste à parler d'une école de la plus haute importance dont plusieurs pièces superbes figurent à l'exposition, rangées autour du tabernacle de Bocholt qui en est lui-même le joyau. Ces pièces, elles aussi, sont disséminées dans un territoire réduit, longeant la Meuse inférieure. Ce sont les lutrins d'Andenne, de Freeren, de Venray et du séminaire de Ruremonde, puis les admirables fonts baptismaux de la cathédrale de Bois-le-Duc.

L'origine commune de tous ces objets est incontestable, leur dessin relève probablement d'une même main : quelques croquis et photographies pourront, mieux que de longues descriptions, en convaincre le lecteur.

Ce qui les distingue tous, c'est le pied large et peu élevé, formé de lobes gothiques de la fin du xve siècle. Tous, à l'exception des fonts de Bois-le-Duc, ont le pied triangulaire.


LUTRIN DE VENRAY (LIMB. HOLL.).

De ce pied part une tige de forme originale à base profilée et ayant un fût orné de figures géométriques.

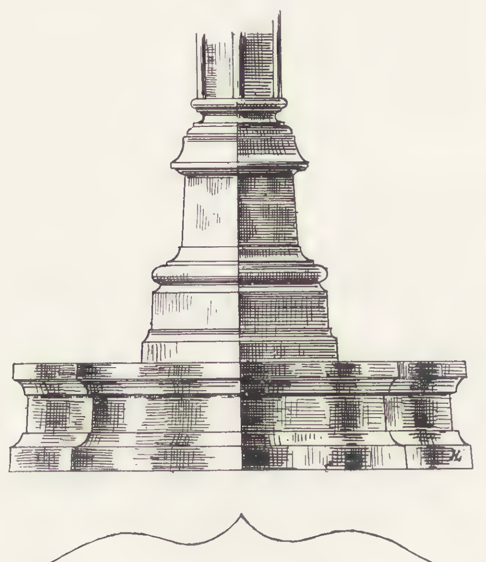
Dans les deux lutrins de Freeren et de Venray les tiges sont ajourées et richement décorées. Remarquons ensuite la forme particulière des nœuds qui ne sont pas symétriques, mais dont toutes les moulures se trouvent au dessus du nez, chose très logique dans un objet situé plus bas que l'œil du spectateur.

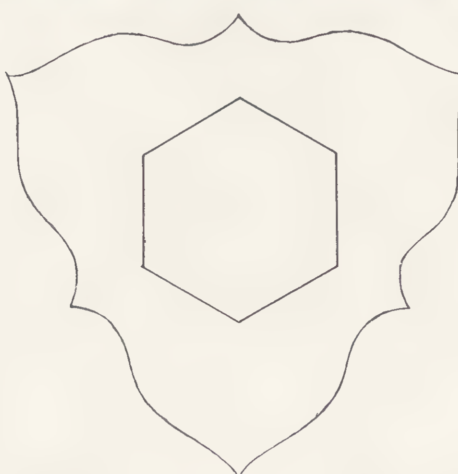
Tous les lutrins ont une bobèche à créneaux et ajourages qui se différencie de celles de Tournai en ce que les créneaux sont plus espacés et plus franchement accusés. Mais ce qu'il y a de plus frappant c'est l'oiseau que n'a vraiment de l'aigle que la taille ; les détails, la tête et les serres surtout, tiennent beaucoup plus du perroquet. Par une curieuse anomalie on lui a donné des pieds palmés. Dans le beau lutrin d'Andenne le perroquet est remplacé par un griffon. Cette exception unique a vraisemblablement pour cause la nécessité d'arranger un pupitre double. Le premier est porté sur les ailes du monstre et celui-ci tient le second entre ses pattes. On ne saurait assez admirer cette solution aussi simple qu'ingénieuse.


Dess. de R. L.
LUTRIN D'ANDENNE.

Les deux pièces les plus importantes sont le tabernacle de Bocholt et les fonts baptismaux de Bois-le-Duc, deux chefs-d'œuvre qui témoignent d'un atelier de tout premier ordre et disposant de moyens techniques très perfectionnés. Malgré leur destination toute différente, leur synthèse est la même : un pied large de même profil, une pile centrale cantonnée de colonnes plus fluettes ou de statues sur lesquelles repose le corps même de l'objet, la cuve ou le tabernacle. Ceux-ci sont surmontés d'un couronnement très élancé formé

de clochetons, de minarets et d'ajourages servant de dais à un certain nombre de statuettes. Tous les détails, surtout le pélican qui couronne



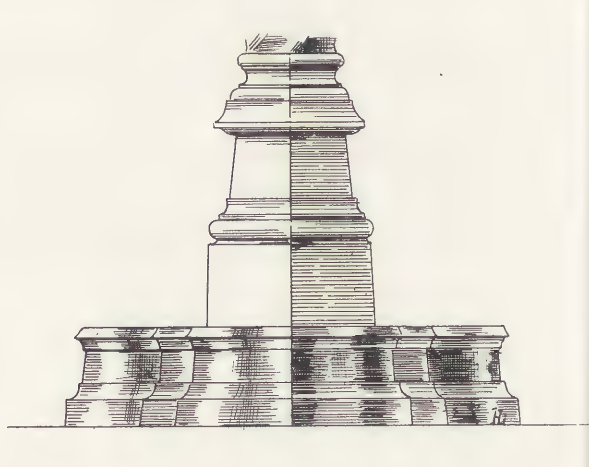


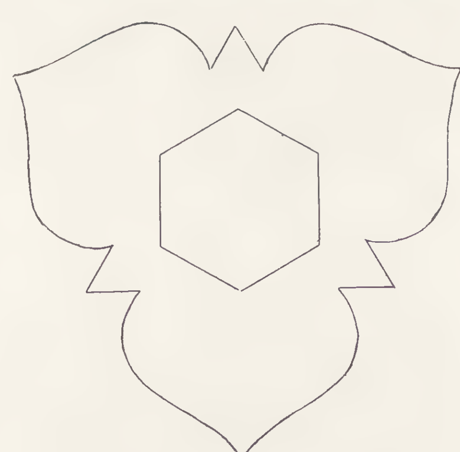
Échelle 10 p. c. Dess. de H. L.
TABERNACLE DE BOCHOLT. PIED.

les fonts, les pinacles et les arcs-boutants, dénotent la même origine.

A quelle école attribuer à présent tous ces chefs-d'œuvre ? Leurs auteurs ne les ont pas signés, mais nous connaissons heureusement l'auteur des fonts de Bois-le-Duc. Nous savons qu'ils furent coulés en 1492 dans les ateliers d'Arnold ou Aert de Maestricht et, par le fait même, nous pouvons, sans crainte d'erreur, attribuer aux mêmes ateliers toutes les autres pièces.

L'école de Maestricht est probablement l'une de celles qui ont recueilli la succession de Dinant après la destruction de cette ville. Elle a, avec l'école-mère, des accointances qui sont frappantes, si on tient compte des dates : comparez à ce sujet les pieds des aigles de Freeren et Venray à celui de Tongres. Elle se ressent dans ses formes de la décadence du style ogi-





Échelle 10 p. c. Dess. de H. L.
LUTRIN D'ANDENNE. PIED.

val, mais malgré cela elle a poussé l'art du cuivre à une haute perfection. Elle l'emporte sur toutes les autres écoles par l'élégance des

formes, la hardiesse des conceptions et l'importance des pièces.



Dess. de R. L.

LUTRIN DE VENRAY.

Écoles bruxelloise et brugeoise.

L'industrie du laiton florissait aussi au Brabant et surtout à Bruxelles dès la fin du XIV[e] siècle. Une école y fut fondée probablement par des batteurs dinantais. Nous constatons, en effet, qu'en 1390 Gilles et Henri de Dinant, tous deux ouvriers du cuivre, habitaient la capitale brabançonne. Nous ne possédons plus d'œuvres qui leur soient contemporaines, mais en revanche plusieurs exemplaires importants de la fin du XV[e] siècle nous sont restés. Tels sont le lutrin-pélican de Tirlemont et le chandelier de Saint-Trond et aussi probablement les fonts baptismaux mutilés de Saint-Pierre à Louvain. Le chef-d'œuvre de l'école est le chandelier pascal de Léau qui fut coulé par Van Thienen en 1483. Ce même maître est l'auteur d'une foule d'autres pièces qui ont malheureusement disparu pour la plupart.

M. James Weale attribue à l'école de Bruxelles les bénitiers de Saint-Jacques et de Saint-Michel à Louvain. Les inscriptions flamandes qu'on lit sur ces pièces rendent peu probable l'opinion d'une origine wallone ; cependant, par les formes générales, ces œuvres se rapprochent davantage des productions tournaisiennes.

Après le sac de Dinant quelques échappés, parmi lesquels Pierre Bladelin, s'en allèrent porter dans les Flandres les procédés de leur pays et s'établirent à Bruges et à Middelbourg. Nous ne connaissons pas d'exemplaires certainement attribuables à l'industrie de ces villes, sauf peut-être le beau lutrin-pélican de Chièvres, daté de 1484.

Ce n'est pas dans le genre mobilier qu'excella l'école flamande. Mais ce qui a fait son immortalité ce sont les admirables plaques funéraires de laiton gravées, dont des exemplaires superbes ornent encore les églises de Bruges ainsi que beaucoup d'églises anglaises et allemandes. Ces œuvres méritent à elles seules une étude approfondie qui ne saurait entrer dans le cadre de notre étude.



Échelle 10 p. c. Dess. de H. L.

LUTRIN DE CHIÈVRES.

Celle-ci peut se résumer dans les quatre noms de Jehan Jozès de Dinant, de Guillaume Lefèbvre de Tournai, Arnold de Maestricht et Van Thienen de Bruxelles. Ce sont des noms glorieux, des noms d'artisans ayant su élever leur métier à la hauteur d'un art, d'artisans tels que le moyen âge en connut dans tous les domaines et que nous rencontrons trop rarement à notre époque.

Abbé R. L.

(1) JAMES WEALE. Catalogue de l'exposition d'art religieux à Malines en 1864.



DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES [1].

XV. Des choses communes aux grands autels et aux petits.

Après ces courtes instructions sur les chapelles et autels mineurs, traitons de l'ameublement commun aux grandes et aux petites chapelles, ainsi qu'à leurs autels. L'autel ne doit pas être construit en bois, mais bien en pierre ou en briques; il sera fermé de tous côtés, de manière qu'il n'y ait ni fenêtre ni armoire pour cacher ou renfermer quoi que ce soit. Nous ne réprouvons pas cependant les autels soutenus par quatre ou un plus grand nombre de colonnettes en pierre, placées aux angles, comme on en voit généralement dans la province de Milan; il convient même de soutenir au moyen de colonnettes ou de consoles les quatre coins des autels, fussent-ils même fermés de tous côtés; les parties ointes avec le saint chrême, si elles sont en briques, se détacheront ainsi plus difficilement.

Également, rien ne peut être placé sous ces autels à colonnettes. Si, au dessus de l'autel ou du célébrant, il n'y a qu'un toit en forme de lacs ou une voûte tellement élevée qu'on ne peut la nettoyer facilement, ni assez souvent, l'autel sera recouvert d'un ornement appelé *ciborium,* construit en marbre ou en pierre bien dure ou même en briques. Celui du maître-autel posera sur quatre colonnes, ceux des autels mineurs sur deux colonnes seulement ou sur d'autres supports placés de chaque côté et quelque peu distants du mur. Ils soutiendront le baldaquin. Celui-ci sera en forme de voûte ou de toute autre forme, ou encore en bois ou en toile couleur d'azur. Si le dais est en bois ou en étoffe, il sera suspendu à la voûte ou au mur à l'aide de chaînes de fer ou de tout autre matière solide (2).

Quelle que soit la forme du baldaquin, il doit être assez grand pour couvrir l'autel et le célébrant et pour les préserver de la poussière et de tout ce qui pourrait salir. Il ne doit pas être trop élevé puisqu'il doit faire l'ornement de l'autel ; on pourra ainsi le nettoyer facilement.

De la petite fenêtre pour les burettes.

Dans le mur qui se trouve derrière l'autel et du côté de l'épître, il faut pratiquer une petite fenêtre (piscine) (3) en marbre ou en pierre. Elle sera à 2 coudées (80 cent.) au-dessus du sol ; elle aura une largeur de 16 onces (25 cent.), une hauteur de 24 onces (39 cent.), et sera traversée dans sa hauteur par une tablette en marbre ou en pierre.

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art,* 3e année, p. 4.

(2) Saint Charles suppose toujours au dessus de l'autel un dais, un baldaquin, un ciborium, des rideaux, en un mot un système quelconque de couverture d'honneur en même temps que de précaution. Il n'y a pas longtemps que cette prescription était encore généralement observée. Les rideaux peints ou sculptés que nous voyons aujourd'hui sur maints retables et parfois sur les murailles mêmes n'ont pas d'autre origine. C'est une *imitation* de ce qui fort longtemps a été une réalité. Le *ciborium* est un moyen de réaliser d'une manière plus ou moins riche le système d'ornementation des autels.

(3) La piscine servirait donc parfois aussi de crédence. (N. de la R.)

Dans la partie inférieure on versera l'eau qui a servi pour l'ablution des mains du prêtre pendant la messe. Il y aura donc au milieu une petite ouverture par où cette eau puisse s'écouler dans une citerne souterraine.

Mais si le chœur sépare le maître-autel du chevet de l'église, on pratiquera la piscine dans le mur du côté de l'épître ou près de l'autel ou encore on pourra placer à quelque distance un vase en pierre bien dure et convenablement orné, dans lequel on versera l'eau. Toutefois il ne faut pas que ce vase soit gênant ou de mauvais goût.

Du clou en fer destiné à recevoir la barrette.

Un clou en fer où l'on pendra la barrette du célébrant sera placé du côté de l'épître, près de la piscine ou en tout autre endroit convenable et à environ 2 coudées (80 cent.) de hauteur. Ce clou sera ornementé et recouvert de laiton.

De la sonnette.

On attachera pour chaque autel une petite sonnette au mur, du côté de l'évangile ; la corde sera assez longue pour que le clerc, à genoux, puisse sonner commodément, à l'Élévation, de l'endroit où il se trouve. Si l'autel n'est pas dans une chapelle, la clochette doit en être assez distante et ressortir quelque peu du mur, afin que la corde ne gêne pas l'accès de l'autel. Au maître-autel, le servant emploiera de préférence une sonnette portative qu'il apportera de la sacristie (1).

(1) On pense généralement que ce fut le cardinal Guido qui établit au XIIIe siècle l'usage de la clochette pendant le saint sacrifice. Cet usage existait certainement à la fin de ce siècle. Durand de Mende indique, parmi les cloches qui existaient en 1284, la clochette du chœur : *nola in choro.*

Des grillages des chapelles et des clôtures d'autels.

Toute chapelle, même la chapelle majeure, doit avoir, à sa partie antérieure, un grillage en fer de 3 coudées (1 m. 20) de haut, fixé sur la marche supérieure. Il pourra même être plus élevé, là surtout où il doit être une barrière plus sûre et plus solide. Si les ressources le permettent, il faut orner ce grillage dans ses parties inférieure, moyenne et supérieure de colonnettes ou de fleurons qu'on aura soin de bien disposer. Si la chapelle a la forme hexagonale ou octogonale, comme c'est parfois le cas pour la chapelle majeure, la grille aura la même forme.

La partie inférieure du grillage sera munie à la hauteur de 1 coudée (40 cent.) d'un ouvrage en fer, formé par exemple de brindilles, pour empêcher le passage des chiens. La porte se trouvera au milieu ; elle sera bien travaillée, aura deux battants et se fermera au moyen d'un verrou et d'une serrure.

Si l'on n'a pas de fer, on établira une rangée de pilastres ou de colonnettes en pierre ou en marbre, qu'on surmontera d'une corniche. Cette clôture appelée balustrade sera moins élevée qu'un grillage.

Si les ressources ne permettent pas l'achat des grillages ou des balustrades dont nous venons de parler, l'évêque pourra permettre l'emploi du bois poli et tourné. Les balustrades ou chancels faits de cette manière seront aussi moins élevés que les grilles ; une corniche en ornera la partie supérieure.

Si les petits autels se trouvent dans de grandes chapelles pouvant contenir un nombre considérable de personnes, quoiqu'il y ait un grillage à l'entrée, on devra cependant pla-

cer, autour de l'autel, au moins un chancel en bois ; ainsi la foule des assistants sera maintenue à distance du célébrant et il y aura de la place pour le servant.

De l'enveloppe de l'autel (ou du parement) (1).

L'emploi du parement est de rigueur. Il consiste dans une draperie tendue et attachée au moyen de petits crochets sur un encadrement en bois de noyer ou de chêne bien travaillé et mesurant 4 onces (6 cent. 4) de largeur. Il entourera l'autel à sa partie antérieure et sur les côtés. Si l'autel est adossé au mur, le parement sera fixé par sa partie supérieure, il sera également soutenu par des appuis d'une largeur de 4 onces (6 cent. 4), placés à chaque coin antérieur de l'autel. Si celui-ci se trouve à quelque distance du mur, l'encadrement l'entourera sur les quatre côtés. Pour qu'il soit bien fixé, on placera encore des appuis à chaque coin postérieur de l'autel.

A la partie supérieure de l'encadrement qui se trouve au niveau de la table d'autel, il faut pratiquer quelques petites cavités, dans chacune desquelles on fixera un crochet pour y attacher le parement au moyen de cordons ou d'anneaux. Une de ces cavités, se trouvera au milieu ; les autres seront à égale distance de chaque côté, au nombre de deux, trois ou davantage, selon la longueur de l'autel.

Du gradin en bois
à la partie postérieure de l'autel (2).

A la partie supérieure des petits autels et au niveau de la table il n'y aura qu'un seul gradin en bois, de la longueur de l'autel,

(1) Le parement fut l'ornement préféré pendant les deux premiers siècles de l'époque ogivale. Il remplaça le revêtement métallique commun dans les périodes latine et romane. Il avait la couleur des différents ornements employés. Les plus riches parements étaient brodés en or ou en argent et même rehaussés de perles et de pierres précieuses. Quelques-uns représentaient des figures de saints ou des scènes historiques et légendaires. Quelquefois, selon la recommandation de Durand, une frange d'or était attachée au bord supérieur. (Ration. I, 3.)

A dater du XIV[e] siècle, les retables eux-mêmes furent parfois recouverts de parements (D'après Mallet).

Les parements présentent l'avantage de permettre de suivre la rubrique du Missel qui demande, au titre XX, d'entourer l'autel d'un parement, autant que possible de la couleur du jour. Les nappes qui débordent en avant par leurs larges garnitures ne sont conformes ni au sens de la rubrique, ni au bon goût, ni aux anciennes traditions.

On ne peut pas dire cependant que le devant d'autel soit strictement obligatoire, quoiqu'il soit la véritable décoration liturgique. Il vaut certainement mieux que les décorations sur pierre ou sur marbre dont on orne les autels.

Il est à remarquer que l'encadrement doit être dissimulé sous l'étoffe ; la tenture doit être assez haute pour que sa partie inférieure puisse être cachée par une corniche adhérente au palier de l'autel.

Pendant la messe, il est bon de mettre un voile qui la recouvre à la partie supérieure afin de garantir les ornements sacerdotaux : c'est là l'origine de la garniture qu'on ajoute à la nappe, mais qui ne peut pas remplacer le parement. On peut n'avoir qu'un encadrement sur lequel on attache, à l'aide d'agrafes, les tentures de différentes couleurs selon la rubrique.

Au parement noir, il faut éviter d'attacher des signes funèbres tels que têtes de morts, os en croix, larmes ou petites croix blanches ; à plus forte raison, ne doit-on pas en suspendre aux chandeliers.

(2) Il ne faut pas confondre ce gradin, que les Italiens ont appelé *predella*, avec le retable. Le gradin n'a paru qu'au XIII[e] siècle, tandis que les retables existaient déjà au XI[e] siècle. Les premiers retables eurent environ 60 cent. de haut et étaient distincts de l'autel. On ne les plaçait qu'aux jours de fêtes, comme moyen d'exciter la dévotion du célébrant et des fidèles. Ils étaient divisés par des arcatures ou par de simples cordons moulurés en plusieurs compartiments dans lesquels on représentait Notre-Seigneur, des saints ou des scènes de l'Écriture sainte. Quelque-

avec une largeur et une hauteur de 8 onces (13 cent.).

Le maître-autel ne doit pas en avoir, à moins qu'il ne soit distant que de 2 coudées (80 cent.) au plus de la muraille. Dans ce cas on pourra en placer un ou plusieurs, de manière cependant que cette construction n'empêche pas la libre circulation au tour de l'autel.

De la table du maître-autel.

Dans toute église cathédrale, collégiale ou paroissiale, la table du maître-autel ou même d'un petit autel qui doit être consacré sera en marbre ou en pierre bien dure et si possible de la longueur et de la largeur de l'autel. Si l'on ne peut obtenir ces dimensions, il faudra cependant que la largeur soit d'au moins 1 coudée 1/2 (60 cent.), la longueur étant celle de l'autel.

Il n'y a d'exception que pour les endroits où l'on ne peut pas trouver de pierre assez longue. On remplacera la pierre qui manquera au fond de l'autel par une maçonnerie en ciment ou en briques.

Du sépulcre des saintes reliques.

On pratiquera sous la table une cavité de 14 à 16 onces (22 à 25 cent.) en avant ou en arrière du massif de l'autel, ou encore cette cavité sera construite avec des dimensions moindres et en forme de sépulcre dans le massif ou dans la table elle-même, suivant le procédé de consécration qu'aura choisi l'évêque et qui se trouve décrit dans le *Pontifical*. Cette cavité est destinée à recevoir les reliques lors de la consécration de l'autel. Elle sera fermée par une tablette en marbre ou en pierre sur laquelle on aura gravé une croix et le nom des reliques. Où il n'y a qu'un sépulcre, cette inscription sera gravée sur un côté de l'autel ou encore sur la tranche de la table elle-même. Le sépulcre sera fermé avec soin, avec une plaque de marbre qu'on aura soin de ne pas faire dépasser la table (1).

De la table de l'autel et de la toile cirée.

La table de l'autel consacré, même si elle est en partie en briques, sera recouverte d'une toile cirée ; celle-ci est de rigueur ; le bord doit être introduit entre la table et l'encadrement du parement auquel il sera attaché au moyen de clous.

La surface d'un autel non consacré sera

fois ils eurent la forme de diptyques ou de triptyques à charnières.

A dater du XIIe siècle on commença à avoir des retables fixes, surtout aux autels secondaires. Ils dissimulaient le support des châssis placés derrière eux. Les retables étaient quelquefois en cuivre doré et émaillé, en argent massif et même en or, plus souvent en pierre ou en bois. A l'époque ogivale, ils ne tardèrent pas à s'élever et à dominer les autels. « Les cathédrales seules conservèrent les anciennes traditions et ne laissèrent pas étouffer leurs maîtres-autels sous ces décorations parasites. » (VIOLLET-LE-DUC.) Le bois et la pierre furent alors employés. A l'époque de la Renaissance, les retables qui ne sont que l'accessoire devinrent le principal ; on oublia l'autel proprement dit pour ne s'occuper que de l'ornementation (en général du moins).

(1) Les reliques sont indispensables. On les dispose dans une petite boîte de plomb qui se place ou dans le massif ou dans le sépulcre. Cette boîte, ronde ou carrée, avec un couvercle, est liée d'un ruban rouge en croix et scellée du sceau épiscopal ; elle contient des parcelles d'ossements de deux saints martyrs au moins, trois grains d'encens et un parchemin attestant la consécration. Actuellement on préfère creuser un sépulcre dans la table qui doit conséquemment avoir suffisamment d'épaisseur. Le sépulcre se découpe en carré et se recouvre d'une plaque de pierre ou de marbre scellée par l'évêque lui-même avec du ciment. (D'après BARBIER DE MONTAULT.)

en planches soigneusement préparées. On insérera dans cette table un autel portatif qui sera bien placé au milieu de la table, à 8 onces (13 cent.) au plus du bord antérieur, et sa longueur sera dans le sens de la largeur de l'autel. Il ressortira très peu de la surface environnante, mais seulement de ce qui sera nécessaire pour que le prêtre puisse le reconnaître au contact.

De la pierre des autels portatifs (1).

La pierre de l'autel portatif doit avoir un retrait de la largeur d'un doigt. Cette pierre aura 20 onces (32 cent.) de longueur, 16 onces (25 cent.) de largeur, sans tenir compte de l'encadrement qui doit l'entourer. Celui-ci sera en noyer et d'une épaisseur de 2 onces (32 mill.) ou plus suivant l'épaisseur de la pierre. La pierre est insérée dans la table dont l'excavation aura la longueur et la profondeur voulues (2).

Dans l'encadrement on inscrira le nom des saintes reliques qu'il contient et que l'on connaît.

Si l'on doit déplacer un autel consacré, pour éviter de devoir le consacrer de nouveau, on pourra prendre les précautions suivantes : On l'entourera soigneusement de planches et on le soulèvera de telle façon que le massif soit enlevé du sol sans être séparé de la table ; il doit toujours être uni à celle-ci pour que l'autel ne perde pas sa consécration.

Si les autels sont moins longs ou moins larges que le prescrit la règle, on leur donnera les dimensions voulues au moyen de latéraux en pierre, en briques ou en bois.

On pourra même augmenter la largeur par devant, si l'usage le permet. Si les autels sont moins élevés que ne le prescrit la règle, on les rehaussera en élevant la table à la hauteur voulue. La pierre consacrée sera alors insérée dans cette table suivant la manière prescrite.

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUGES. Tous ceux qui admirent, comme je les admire, les beautés de la noble architecture brugeoise et les efforts faits par le peuple brugeois pour sa restauration, parcourent avec un plaisir toujours nouveau les rues de la plus belle ville des Flandres. Pour moi, ne manquant jamais d'y consacrer quelques jours de mes vacances chaque année, j'y constate

(1) Les autels portatifs étaient primitivement de simples plaques en pierre, en marbre, en métal ou en bois, ayant 15 cent. sur 30, que l'on posait sur un support quelconque pour y dire la messe. Ils furent très employés au temps des persécutions. Charlemagne se faisait suivre dans ses campagnes contre les Saxons par des chapelains qui avaient une table de bois recouverte d'un linge, et qui servait d'autel. A l'époque romane on retrouve ces autels, enchâssés dans une bordure en bois et recouverts de lamelles d'or et d'argent. (Exemple à la cathédrale de Tongres.) Ils contenaient des reliques placées soit aux angles de la plaque, soit au-dessous. On les tenait ordinairement renfermés dans de riches écrins.

(2) Les bords du cadre ou, plutôt, de la boîte recouvriront le retrait de manière à ce que l'autel, une fois posé, les doigts du célébrant puissent à peine découvrir le joint de jonction ; mais, comme il a été dit auparavant, le tout, c'est-à-dire la pierre et l'encadrement, doit être un peu au dessus du niveau de la table de l'autel, afin que le célébrant soit toujours certain que le calice et l'hostie y reposent. Ce cadre en bois est tout à fait mis de côté de nos jours, du moins en Belgique et en France.

un progrès considérable, un fondement plus sûr et plus durable du mouvement artistique. Celui-ci est définitivement établi et l'on peut considérer comme certain que Bruges a renoué la tradition d'ailleurs fort peu interrompue de son histoire architecturale.

Ceci se constate surtout par les restaurations, non pas des grands monuments publics, mais des habitations privées et par les constructions nouvelles.

Quand on voit le nombre considérable des maisons anciennes qui, en d'autres villes, sont vouées à la transformation ou au dépérissement sinon à la démolition et qui sont ici restaurées, rétablies avec un nouveau lustre dans une nouvelle jeunesse, on se persuade que les idées artistiques modernes bien comprises ont pénétré dans la masse et y ont établi leur empire.

Ce n'est point seulement à la construction ou à la restauration de maisons bourgeoises que l'on assiste. Nous voyons les habitations les plus humbles, les petites maisonnettes sans étages rétablies ou construites avec le cachet propre à l'art brugeois. Ceci prouve deux choses : d'abord que le mouvement actuel n'est nullement basé sur un fondement archéologique, mais pratique et esthétique. On est convaincu que même dans ce genre, où la parcimonie s'impose, on peut remplir le programme avec l'économie voulue et les conditions utiles exigées ; on a ensuite une idée juste et sûre de l'esthétique publique ; on reconnaît qu'il faut en toutes choses payer à l'art son tribut, et l'on sait que ce tribut est léger pour quiconque connaît l'art véritable et n'ignore pas en quoi consistent ses réelles exigences.

Il en résulte ensuite que les artisans brugeois ont leur formation ainsi faite qu'ils ont en quelque sorte *l'art dans la main*, et que l'emploi chez eux des formes artistiques est si commun qu'il est sans influence sur les conditions économiques du travail. Cette considération m'a été inspirée de mainte manière.

Pour apprendre ce que c'est que l'élégance, la pondération, la distinction des lignes et des masses dans les maisons ouvrières, les architectes feraient bien de se rendre à Bruges.

Un propriétaire a rebâti, il y a deux ou trois ans, les pignons fatigués d'une série de modestes maisonnettes de la rue vieille de Gand. Il l'a fait dans le style local. Et voici un détail qui montre comment dans le peuple les sentiments d'art sont vivaces : pendant l'épidémie de variole qui dévasta ce quartier populaire, les habitants décidèrent d'ériger une chapelle à saint Roch. Ils l'ont fait, à l'angle d'une des maisonnettes dont je parle, et c'est une petite œuvre d'art toute modeste, mais toute pure de par la simplicité même de ses moyens.

Il faut aller voir les nouvelles maisons d'hospice (Godshuizen) que l'on a bâties près de la porte de la Bouverie. On sait que Bruges pas plus que d'autres villes flamandes n'a abandonné ce système d'hospitalisation qui accorde une habitation isolée à chaque vieil habitant ou à chaque vieux ménage assisté, au lieu de l'encaserner dans de grands établissements. A Gand même, la *Van Geluwe's Genootschap* a, l'an dernier, établi une série de nouvelles maisons-Dieu, et l'on pourrait augurer de là que ce système d'hospitalisation si adéquat à notre âme nationale rentrera en faveur partout. Ces petites maisons sont groupées de différentes manières. Tantôt chacune a son accès isolé sur la rue ; tantôt cet accès, toujours isolé, de chaque habitation a lieu par un jardin qu'une entrée commune met en communication avec la voie publique. Dans ce dernier cas, l'ensemble forme une sorte de cité ; une chapelle y est généralement annexée. En effet les conditions de la fondation charitable exigent souvent des vieillards l'exécution de quelques exercices pieux en commun, pour l'âme du fondateur. Un règlement, auquel un *gouverneur* tient la main, prescrit les heures d'ouverture et de clôture de l'enclos commun et quelques autres détails de l'existence commune, réduite d'ailleurs à presque rien. Parfois l'on voit les deux systèmes confondus. Certaines fondations sont établies pour hommes ou femmes seuls ou pour vieux époux.

A quelque espèce qu'elles appartiennent, les anciennes constructions de ce genre revêtent un cachet d'originalité, de poésie, de beauté remar-

quable. On y voit souvent des portes d'une grande richesse : ce sont les *proefdeurkens* (1) que les jurés imposaient autrefois à l'aspirant maître-maçon pour son concours de maîtrise. Ces portes étaient édifiées généralement dans les bâtiments d'un établissement de bienfaisance. Ce sont parfois de vrais « chefs-d'œuvre ». A côté d'elles, d'autres détails, pleins de mérite artistique, retiennent l'attention sur ces anciennes constructions trop peu connues. Elles méritent d'être étudiées. La connaissance de l'art ancien et de l'art moderne retirerait profit d'un travail de ce genre.

Bruges, en construisant de nouvelles « maisons-Dieu », ne pouvait pas ne pas s'inspirer des exemples qui foisonnent dans ses murs.

Ainsi, le peuple comme la bourgeoisie peut jouir ici du bienfait de l'art. Les maisons du pauvre et celles du riche sont bâties ou rétablies dans le style local : les secondes avec les richesses qui sont propres à ce style, les premières avec je ne sais quoi de plus riant, de plus gai, de plus doux et parfois un détail délicat, une perle qui fait briller leur modestie.

Les édifices publics, non moins que les constructions privées, continuent cette année à être l'objet de la sollicitude des Brugeois.

Je ne parlerai que de l'église Notre-Dame dont la restauration se poursuit. On a dû démolir les deux tourelles de la façade Ouest dégagées il y a peu d'années. Leur état faisait craindre la ruine et en tout cas rendait leur démolition indispensable pour une reconstruction. A l'intérieur on avance au dégagement du triforium. Celui du chœur, complètement découvert, est fort beau et riche ; mais il doit céder le rang au triforium de la haute nef dont les lignes sobres sont d'une telle ampleur de tracé, d'une telle grandeur d'impression qu'elles soutiennent longuement l'admiration. Plus que celui du chœur, le triforium de la nef est parfaitement en place parmi les autres membres de la structure. Il est regrettable que les voûtes bâties à une époque relativement récente produisent au dessus du bel élan des lignes de l'édifice un brusque effet d'écrasement qui n'était jamais apparu autant avant le dégagement des parties supérieures.

Disons, pour finir, un mot de l'église de Jérusalem. On connaît ce petit édifice si intéressant à plus d'un titre. Sa construction originale renferme un mobilier d'une grande richesse. Elle ne réclamait point de restauration dans ses membres essentiels, mais un peu de toilette aurait bien fait pour lui ôter de l'air négligé et fatigué qu'elle avait et qui était si peu en harmonie avec la vivacité du culte séculaire que les Brugeois y entretiennent. D'aucuns auront pris cet air apparent de décrépitude pour un aspect de poésie réelle. Malheureusement pour eux, et pour ceux-là aussi qui ne pensent pas comme eux, on a fait œuvre mauvaise à l'église de Jérusalem. Au lieu de l'habiller on l'a déshabillée. La sphère qui surmonte la tour et les épis des tourelles d'angles ont reçu, il est vrai, une étincelante couche d'or sur l'ocre rouge qui les décorait d'ailleurs assez heureusement; soit. Mais l'intérieur a été complètement privé du crépissage plus ou moins ancien qui le couvrait. Ce qu'il eut fallu faire pour terminer dignement et logiquement cette église, c'était la décorer avec sentiment et intelligence. Au lieu de cela la voici dans un aspect moins achevé qu'autrefois ; cet air gai des briques roses, cet air incomplet d'une construction dont les maçons viennent de se retirer fait le vide autour des monuments funéraires, des vitraux, des clôtures; il ne convient pas du tout au vénérable édifice consacré au saint sépulcre du Christ, et dont toute la construction tend à revêtir une mystérieuse grandeur.

Pour sacrifier à une mode qui est une erreur esthétique on ne pouvait choisir de plus déplorable terrain.

EGÉE.

(1) Petites portes d'épreuve.



# BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. OCTOBRE 1903.

L'ART ET LE PEUPLE (1).

PEUT-ÊTRE l'avenir, mieux placé que nous pour tracer du XIXe siècle une histoire impartiale, ne lui reconnaîtra-t-il pas, contrairement aux jugements contemporains, d'avoir été l'un des siècles les plus démocratiques de l'histoire. Mais il restera acquis que le siècle passé a vu se manifester beaucoup de préoccupations et de revendications populaires, sans doute parce qu'il a moins connu le règne de la vraie démocratie.

Quand on examine la nature de ces revendications on constate qu'elles ne visent pas seulement une meilleure situation matérielle, mais qu'elles réclament une distribution plus équitable des satisfactions du cœur et de l'esprit.

Ces revendications ont reçu de grandes satisfactions, surtout du côté de l'instruction ; la science a été vulgarisée. Mais si l'intelligence a eu la large part des bienfaits de la diffusion d'un enseignement accessible à toutes les classes sociales, il n'en est pas de même du sentiment, et l'on a demandé depuis quelques années que l'on ouvre grandes, à l'âme du peuple, les écluses de l'art.

L'art a une influence considérable sur les individus. Tout en agissant indirectement sur l'intelligence, il émeut surtout le sentiment, il forme le cœur. Il peut résider dans tous les produits de l'industrie humaine, et, de cette manière, son impression sur les hommes peut être constante. Il se manifeste dans une forme, une ligne, une couleur. C'est par lui qu'en entrant dans un édifice vous ressentez, sans pouvoir la raisonner peut-être, une impression joyeuse ou élevée, pénible ou écrasante envahir votre être : par lui, dans telle église, on est porté à mieux prier que dans telle autre; par lui, en passant le seuil d'un palais de justice, on se sent petit devant la grandeur de la justice. C'est parce que l'art a empreint la forme d'un objet mobilier quelconque qu'en le voyant vous vous écriez : Est il beau ! et que vous vous prenez à le préférer à bien des objets analogues. C'est lui encore qui, devant un tableau, vous inonde le cœur de joie ou vous le remplit de mélancolie.

L'impression artistique est parfois si vive, son action si subite que le sentiment qu'elle provoque nous semble être d'instinct. D'autres fois elle est plus lente, mais, si elle ne nous arrache pas de cris, elle agit effectivement sur notre cœur. Quand elle est généralisée, suivie, continue, elle pétrit le sentiment, elle le forme, elle l'habitue à apprécier l'œuvre d'art, elle nous familiarise avec les

(1) Discours prononcé, le 2 août 1903, à la distribution des prix de l'École Saint-Luc de Molenbeek-Saint-Jean.

manifestations de la beauté. C'est par son éducation que nous devenons artistes. Et, si nous vivons dans un milieu où tout est imprégné d'art, cette ambiance agira tellement sur notre âme que tout ce que nous penserons et tout ce que nous ferons sera déterminé, sans réflexion, par un souci d'esthétique.

La force des impressions d'art continues et perdurantes ne se fait pas seulement sentir sur les individus, elle se fait sentir sur les sociétés.

Vous connaissez, pour les avoir rencontrés dans nos rues, les membres de cette nombreuse colonie italienne qui vit de notre générosité. Eh bien, vous avez dû remarquer que ces hommes, ces femmes, ces enfants du peuple ont, dans le geste, dans le regard, dans la voix, dans le costume, quelque chose de captivant qui leur est propre. Leur attitude est pleine de la grâce et de l'ampleur qui sont la caractéristique des arts de leur pays. L'éducation de ce peuple est comme pétrie d'art. On a dit que toute l'Italie vivait sous l'influence de ses chefs-d'œuvre. On peut ne pas être éloigné de le croire.

Mais sans sortir de nos frontières on peut percevoir l'effet très réel de l'art sur la société. Parmi nos vieilles villes flamandes il en est qui ont conservé leur atmosphère d'art ancien. Le nom de Bruges vient, entre tous, sur les lèvres. Et il est bien intéressant, en effet, de voir qu'à l'ombre des grandes œuvres de l'architecture, à côté des richesses de l'art mobilier local, le Brugeois est resté attaché à l'esprit, aux traditions de ses ancêtres. Il est toujours en communauté d'idées et de sentiments avec les œuvres d'art qui sont autour de lui.

Il est donc bien vrai que, tout en étant un produit de la civilisation, l'art est aussi un facteur de civilisation. Des principes nouveaux se répandent, d'anciens se conservent par lui. Et on voit apparaître ainsi comment l'art véritable, celui qui répond à la vie sociale, est nécessairement traditionnel. On voit, d'autre part, que l'effet moral de l'art sur un peuple est indéniable. Cet effet sera grand et bon si l'art n'est pas empoisonné dans ses principes. C'est pourquoi l'on poursuit un but hautement utile en travaillant à la cause de l'art populaire.

Comment peut-on servir cette cause ?

Tout d'abord par l'art public, c'est-à-dire l'art appliqué, à l'intervention des pouvoirs publics, aux choses du domaine public. Les monuments, les édifices, depuis les églises, les palais, les hôtels de ville, les jardins, etc., jusqu'aux fontaines, aux bornes-postes, aux réverbères, etc., tout cela devrait être marqué d'un cachet d'art réel.

Ces objets sont exposés aux regards de la masse et parlent de choses qui intéressent tous les citoyens ; leur force éducatrice s'en trouve accrue d'autant.

En outre l'art est souvent appelé dans ces circonstances à glorifier des choses déjà glorieuses en elles-mêmes et à cause de cela précieuses au cœur du peuple : la religion, la patrie, les saints, les grands citoyens.

Ne croyez-vous pas que les grands monuments, les églises, les hôtels de ville, les halles, élevés par nos ancêtres, pour auréoler des institutions qui leur étaient chères, sont encore à nos yeux des glorifications de nos vertus sociales, et que le Belge leur doit en partie sa fidélité à la foi, à l'esprit d'indépendance et de liberté ?

Pour moi, je le crois.

Je suis convaincu, par exemple, qu'en voyant placée sur la tour du palais de la Cité, dominant la ville mise sous son patronage, cette image de saint Michel, œuvre de tant de maîtrise et d'expression si éloquente, les cœurs de tous les vrais Bruxellois doivent se remplir de sentiments religieux, de fierté civique, d'amour patriotique.

Ce travail de dinanderie atteint si admirablement sa destination emblématique et pratique qu'il n'a jamais été égalé. Mais aussi l'on y retrouve l'application de toutes les règles de la véritable esthétique publique.

On ne devrait jamais oublier que les moyens d'ornementation doivent s'appuyer sur une destination d'utilité. Des monuments pratiques devraient recevoir un cachet d'originalité intellectuelle et sentimentale. Au lieu de cela nous voyons aujourd'hui élever beaucoup de monuments sans utilité, sans signification pour la masse, d'ailleurs inintelligibles pour elle, parce qu'ils ne lui rappellent rien de grand, rien de beau, rien de populaire, qu'ils ne sont pas conçus dans l'esprit du peuple, et ne s'adressent pas à lui dans son langage. Il en est ainsi de ces statues innombrables, de ces bustes de plus ou moins grands hommes, entourés d'allégories conventionnelles, d'allusions mythologiques, aussi obscures que les hiéroglyphes pour l'intelligence du peuple et à l'antipode de son sentiment. On impose d'ailleurs à nos sculpteurs la glorification de sujets si terre à terre, de personnages si peu élevés par leur caractère et leurs vertus, qu'il serait excessif de leur réclamer l'idéalisation d'une matière aussi rebelle. Il faut se déclarer satisfait dès que le goût n'a pas reçu de trop graves atteintes.

Autrefois on ne statufiait pas les froides figures des hommes officiels. On ne retraçait leurs traits que sur leurs tombeaux, pour qu'en comparant ce qu'ils avaient été avec ce qu'ils étaient le peuple leur accordât une prière. Et le sculpteur, s'il ne taillait pas toujours dans la pierre une grande pensée ou une grande vertu, trouvait généralement le moyen de consacrer le bon sens, la bonhomie, la gaîté, l'originalité qui sont les petites vertus des peuples heureux.

Il est peu de monuments anciens, en effet, dont la vue soit incapable de nous faire réfléchir. Prenons quelques exemples en nous bornant aux fontaines. Voici, d'un côté, la grande pensée biblique : Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, ou Jésus et la Samaritaine, ou le cerf altéré à la fontaine de vie, ou les grands fleuves de la grâce (1). De l'autre côté vous trouverez dans cet homme de Nuremberg tenant une oie sous chaque bras, dans le cracheur de la rue des Pierres, voire même dans ce jovial et ingénu bambin, le plus vieux bourgeois de Bruxelles, des traits parfois un peu gros, je le veux bien, mais très expressifs de l'esprit populaire.

Entre les deux genres nous voyons le puits d'Anvers, dont la richesse est à elle seule une glorification du travail.

Aujourd'hui, si plus rien de semblable ne se fait, c'est parce que les principes dont ces œuvres ont jailli sont perdus.

Et voilà pourquoi ils ne nous touchent plus, les froids et insipides monuments, comme ceux de Van Humbeeck et de

(1) A Bruxelles, près de l'église Saint-Géry, berceau de la ville, une fontaine portait l'apôtre saint Géry et son ours.

Verwée. Et cependant, pour nous les imposer, on invoque l'utilité de l'art populaire !

C'est déjà une erreur de n'avoir en vue que l'art public en pensant à l'art populaire. La base de la société est la famille ; la famille est composée d'individus. De même l'action de l'art sur la société ne sera réelle que lorsqu'il aura pénétré au foyer pour le service d'un chacun. Un pays qui serait doté de toutes les libertés politiques mais qui ne jouirait d'aucune liberté civile serait assurément malheureux, parce que le bonheur d'un peuple ne réside pas dans un système électoral, mais avant tout dans la garantie des droits des familles et des citoyens. Il en est de même en matière d'art. Si l'on veut donner à l'homme du peuple le bonheur des jouissances esthétiques, c'est dans sa vie journalière, sur chacun de ses pas, qu'il faut mettre l'art. Que rien, ni pour l'enfant ni pour le vieillard, ni dans l'école ni dans l'atelier, ni surtout au foyer, ne soit dénué du sentiment de la beauté.

Tel est certainement l'idéal conforme à la foi chrétienne. L'homme est sur la terre un passager. Son but suprême, dans l'éternité, c'est Dieu, c'est-à-dire la beauté souveraine, beauté inaccessible ici bas. Mais l'homme croyant le vrai, faisant le bien, doit pouvoir marcher sur cette terre avec toujours dans les yeux un reflet de la divinité. La beauté, il doit se l'assurer partout sur son passage. Voyez ce que le Créateur lui a réservé dans la création. Quoi de plus beau que la nature ? Eh bien, cette beauté, elle doit être affirmée aussi dans les œuvres de l'industrie des hommes.

Mais, dira-t-on, l'art au foyer du pauvre, l'art au foyer ouvrier, c'est une utopie. Non, ce n'est pas une utopie.

Et, d'abord, entendons-nous sur les mots : Qu'est-ce que l'art ? Qui dit art ne dit pas nécessairement richesse ; l'art s'allie avec la plus grande simplicité.

Pour dire la vérité, l'homme simple et le savant n'employeront-ils pas un différent langage ? est-ce que, pour faire le bien, le pauvre et le riche ne doivent pas suivre des moyens fort opposés ? De même on affirmera la beauté de diverses manières.

Bien plus, l'art ne peut pas être le même dans une demeure aristocratique que dans une maison laborieuse ; il manquerait de vérité. « On n'est grand, on n'est noble en art, a dit Viollet-le-Duc, qu'à la condition d'être vrai » (1). Le Beau c'est le Vrai, ont dit les philosophes pour exprimer la même pensée.

La théorie correspond parfaitement à la réalité des choses. Lorsque, dans l'architecture ou dans l'ameublement, la simplicité est un besoin, elle devient un agent de beauté. L'objet le plus simple peut être artistique. Si sa ligne est noble et trahit une belle pensée, si ses parties accusent sincèrement leur fonction, si l'effort de l'artiste y a mis l'empreinte d'un travail fidèle, l'œuvre est artistique.

C'est sous l'action du mauvais goût, par la perte de l'ancienne éducation artistique, qu'on s'étonne parfois de cette vérité.

On voit beaucoup d'architecture à prétention d'art, mais fort mauvaise, parce que surchargée d'ornements sans convenance.

(1) Lettre de Viollet-le-Duc à S. E. le cardinal de Bonald. 1er janvier 1852. *(Lettres inédites de Viollet-le-Duc.)*

Quand ils ne peuvent pas les charger d'ornements, nos architectes recouvrent les murs d'un épais crépissage. Ils trouveraient tout avantage à laisser apparents les matériaux et les membres bien raisonnés de la construction.

Au lieu de bons meubles, qu'un prix modique rendrait parfaitement accessibles à l'ouvrier, des meubles qui seraient d'un beau bois, qui auraient de belles lignes, bien accusées, expressives, qui seraient aussi solides que pratiques, le mobilier usité aujourd'hui n'est qu'un assemblage de bois vulgaires collés, vernis, plaqués. Et cependant ce mobilier coûte relativement fort cher.

Il en est de même des ustensiles qui pourraient être des œuvres d'art et qui sont sans aucun caractère.

Ainsi, dans tout ce qui l'entoure, rien ne parle au peuple le langage de l'art. Ses goûts, ses pensées ont perdu leur finesse et leur élévation. Et cependant la vie maussade de l'ouvrier d'aujourd'hui dure à peine depuis un siècle. On peut aisément, en arrêtant les regards sur certains vestiges de notre art ancien, se figurer quelle place occupait l'art au foyer de nos ancêtres. Il se voit encore, dans quelques-unes de nos villes, de ces petites habitations à un étage, et parfois sans étage, couronnées d'un pignon aigu à gradins. Leurs proportions sont remarquablement élégantes, et avec bien peu d'imagination on se rend compte du charme de ces façades, il y a cent ans. La tonalité de leurs briques roses, très sobrement coupée par la note plus claire des pierres indispensables, leur donnait un air joyeux, et quand le soleil les éclairait et qu'un rinceau de feuillage montait le long des fenêtres, jusqu'à l'enseigne qui se balançait, cet air de vie devenait un air de fête. On se disait alors que, puisque la façade est le visage de la maison, beaucoup de bonheur fait de beaucoup de vertus devait y habiter.

A peine entré, l'on se rendait compte de la distribution pratique des places, car l'ordre, la propreté et le mouvement n'étaient point contrariés. Les murs ne portaient pas le vulgaire papier de tenture, mais une décoration picturale, sobre, agent de propreté et de durabilité, donc d'économie. Les tons entièrement plans, relevés en quelques places d'un élégant semis, étaient l'encadrement expressif de tant de tranquillité. Les meubles, remplissant les conditions que j'énonçais tout à l'heure, étaient pratiques. L'aspect solide de leur construction affirmait l'établissement durable de cette maison ; on sentait que ce ménage n'était point soumis aux ballottements des crises momentanées, mais que fondé sur le travail constant, par un père et une mère attachés aux devoirs de la famille, il renfermait le dépôt d'un patrimoine d'honneur, sinon de biens.

La décoration de ces meubles était fort sobre ; non pas qu'on n'y vît la trace d'aucune dépense inutile, mais l'économie, réglant ici le bon goût, en avait écarté toute surcharge. Ce qui ranimait leur sévérité, c'était l'ornementation de certaines parties importantes, comme les charnières et les serrures, ornement économique et à effet, qui trahissait toute la fierté et toute la vigilance mises à la garde des fruits du travail et de l'économie.

Les ustensiles étaient encore des œuvres d'art : étains, laitons, cuivres étincelants arrondissaient leurs galbes sur les étagères,

comme s'ils eussent eu le sentiment de leur élégance, la fierté de la main qui les avait forgés.

Lorsque, entouré de ces richesses, l'ouvrier de jadis s'asseyait devant l'assiette de faïence polychrome, posée sur la nappe aux ramages vigoureusement tranchés, la soupe devait lui en être meilleure. Son âme était sereine de tout ce calme, de toute cette mélodie d'impressions harmonieuses ; ce n'était pas le corps seul qui se nourrissait, c'était aussi l'esprit.

Sorti de chez lui, les rues animées lui offraient un nouveau tableau d'art extrêmement abondant. Entre une suite de façades imposantes ou gracieuses, une courbe insinuante, et non une ligne fastidieusement droite, l'amenait vers le but, et sur son chemin les fontaines pittoresques, les vastes abreuvoirs, les ponts aux arches puissantes alternaient avec les enseignes originales, les auvents légers et les statues abritées dans les niches en saillie. L'image du saint patron du métier protégeait la porte des ateliers, et tandis que le bras de l'ouvrier s'armait de l'outil, du haut du clocher de l'église, à l'ombre du beffroi, à la fois le son grêle de l'heure tombait et le carillon égrenait ses notes cadencées. Et, songeant alors qu'il avait une patrie et qu'il y avait un ciel, l'ouvrier, avant de travailler, s'inclinait et priait.

Assuré de la bénédiction de son ouvrage, le cœur plein de grands sentiments et l'esprit de nobles pensées, l'ouvrier se plongeait dans son travail, et ce travail était pour lui un plaisir.

Il lui accordait avec la sueur de son front les orgueils de son intelligence et les désirs de son cœur. Nourrie avec son corps dans la paix du foyer, son âme se dépensait tout entière avec lui dans le travail. Oui, ce qui soutenait le courage de l'artisan, ce qui guidait son esprit, ce qui fortifiait sa main, ce n'était point seulement le salaire entrevu, c'était aussi la satisfaction intime de la personnalité, de l'originalité, de la victoire sur les difficultés dont son produit porterait l'empreinte. C'était enfin la conscience élevée qu'il avait d'obéir à la loi sacrée du travail. Oui, cet ouvrier était récompensé à tous les instants de sa peine ; et c'est pourquoi cet ouvrier travaillait, comme le disait, il y a huit jours, M. le ministre du travail, avec « le sourire dans les yeux et la chanson sur les lèvres » (1).

Plusieurs siècles après leur achèvement, usées, mutilées, en ruine, les œuvres de ces ouvriers provoquent encore l'admiration universelle. Dirigez souvent vos pas, chers élèves, vers le parc du Cinquantenaire, parcourez les musées qu'il renferme, et voyez de quoi ces musées sont remplis : d'œuvres d'art, oui, d'œuvres de métier, des œuvres de vos aïeux, les artisans d'autrefois. Vous rencontrez là une accumulation de sculptures, de gravures, de dinanderies, d'orfèvreries, de peintures, de meubles, de tapisseries, de broderies, de dentelles, de tissus, d'étoffes. Tout cela c'est œuvre d'ouvriers.

Ne croyez pas que cela soit le produit de ces prétendus artistes qui ne vont ni coiffés ni vêtus comme vous, et qui ne se conduisent pas comme vous.

(1) Allocution prononcée par M. le ministre Francotte, au jubilé de l'école Saint-Luc de Tournai, le 26 juillet 1903.

Non, ces prétendus artistes n'ont jamais fait et ne font rien de tout ce que je viens de nommer.

Même les tableaux, même les statues, ils étaient autrefois produits par des artisans; ce sont des travaux d'art mobilier, pas autre chose.

Et pourquoi, me demanderez-vous, ce temps n'est-il plus ?

Parce que l'ouvrier a abandonné les belles traditions anciennes.

Est-ce sa faute ? Non, c'est la suite des circonstances malheureuses de certains temps ; c'est la faute notamment des faux démocrates de la Révolution française renversant les institutions qui assuraient la formation et le groupement professionnels et ne les remplaçant par aucune autre organisation.

Les beaux-arts, il est vrai, étaient restés et leurs académies pour les enseigner. Mais, nourries par de faux principes, ces écoles, si elles ont produit quelques artistes, n'ont jamais formé un ouvrier d'art. Leurs œuvres s'adressent à quelques Mécènes, mais elles sont sans portée sociale. Le vrai peuple ne les comprend pas parce qu'elles ne comprennent pas le peuple. Elles peuvent le corrompre, non l'instruire ni l'émouvoir. La plupart de nos monuments publics sont des œuvres inférieures sinon malsaines. C'est donc une erreur que d'attendre, avec quelques autres, de ce côté la résurrection de l'art populaire.

Cette résurrection, elle viendra en grande partie du rétablissement de l'ancienne formation professionnelle et artistique.

Il faut que le peuple apprenne deux choses :

D'abord à goûter l'art, à le comprendre, à l'aimer. Dans les écoles primaires, dans certaines conférences publiques, par les musées, par les expositions, ce goût pourra être répandu

Il faut ensuite qu'il produise l'art. C'est dans ce but que depuis un certain nombre d'années on s'est tant occupé, les particuliers et les pouvoirs publics, de créer des écoles professionnelles. Chers élèves de Saint-Luc, vous êtes ici dans une de ces écoles professionnelles. On vous apprend les règles de votre métier et celles de l'art. Et, pour vous rappeler quel est le fondement de la vraie beauté, on vous habitue aussi à prier avant le travail.

Ce que vous faites c'est retourner vers les traditions de vos prédécesseurs, les brillants artistes de tant d'œuvres d'utilité et de génie, c'est reprendre les conceptions qui font aimer le travail parce qu'elles en font goûter tous les charmes.

Vos travaux, ceux qui sont exposés dans les salles de l'école, ceux qu'on va couronner ici dans un instant, montrent vos premiers pas dans cette carrière.

On a revendiqué pour le peuple le bénéfice de l'art, de ses jouissances élevées. Vous tous vous faites valoir ces revendications en travaillant au vrai remède, vous activez leur réalisation, vous voulez par vous-mêmes collaborer au relèvement de la société et de la classe ouvrière. C'est pour cela que vous êtes ici.

Il faut y persévérer.

C'est votre intérêt d'être persévérants dans cette voie, c'est l'intérêt des parents, c'est leur devoir de veiller à cette persévérance.



LE SAINT MICHEL DE L'HOTEL DE VILLE DE BRUXELLES est sans doute l'œuvre de dinanderie la plus remarquable que l'on connaisse. Entièrement en cuivre repoussé, il mesure environ cinq mètres de hauteur. Notre gravure indique par quel moyen aussi simple qu'ingénieux cette statue est fixée au sommet de la flèche. Une sphère en cuivre enveloppe le globe de pierre qui termine celle-ci. Elle est fixée par un cercle de fer. Cette attache a défié pendant des siècles, à une élévation de près de cent mètres, les efforts de toutes les tempêtes. Elle laisse à la statue assez de mobilité pour qu'elle puisse céder sous les assauts de l'air. C'est ce qui fait qu'après les grands vents le saint Michel, fréquemment, *a tourné*. C'est une gigantesque girouette. Ainsi les parties saillantes, dont la solidité intrinsèque ne pourrait résister aux ouragans répétés, sont préservées parce qu'elles peuvent fuir devant la force qui les assaille.

La statue a défié la rage des hommes autant que celle des éléments. Elle échappa, en 1695, au bombardement commandé par Louis XIV, en trahison de toutes les règles du droit des gens, contre une ville non défendue. Des hauteurs de Scheutveld les canons français visèrent la tour de l'hôtel de ville sans pouvoir l'atteindre : en témoignent, avec les historiens, les désastres que leurs boulets rouges semèrent dans les environs immédiats. Après 1792, les sansculottes français, selon leur usage, entreprirent de détacher la vieille égide bruxelloise, mais ils reculèrent devant les difficultés. Au cours du XIXe siècle la statue fut descendue à diverses reprises pour être réparée et redorée.

A l'occasion d'un de ces déplacements, un artiste (?) encore vivant et dont le nom n'est pas oublié mena campagne pour son enlèvement et son placement dans un musée. Sa proposition eut le succès

Cet intérêt n'est pas seulement de l'ordre moral, il n'a pas seulement pour objet le bonheur de votre conscience dans ce monde, de votre âme dans l'autre.

C'est encore votre intérêt matériel qui veut que vous deveniez de bons artisans d'art.

En effet, les idées, depuis quelques années, ont beaucoup progressé dans la voie de l'art industriel.

Le public veut aujourd'hui de bons architectes, de bons sculpteurs, de bons peintres, de bons artisans. Il en veut chaque jour de meilleurs ; ses exigences augmentent.

Et que voyons-nous ?

Nous voyons que la Belgique ne parvient plus à satisfaire les goûts du consommateur belge. Celui-ci s'adresse à l'étranger, à l'Allemagne, à l'Angleterre surtout.

En a-t-on assez entendu parler de l'art anglais, des produits anglais? Pourquoi cela? Parce que l'artisan anglais s'est fait, depuis plusieurs années, une réputation d'art et de science professionnels au dessus de tous ses concurrents de l'étranger. M. Carton de Wiart a dit à la Chambre, il y a quelques années, que la Belgique était tributaire de l'étranger, en fait de produits d'art industriel, pour 50 millions environ. Ce chiffre colossal doit être réduit ; mieux que cela, il faut que la Belgique se suffise, qu'elle exporte à l'étranger, et que d'ici peu nous fassions là-bas ce que les Anglais font chez nous.

Ce sera l'avenir, si vous le voulez. Il dépend de vous, chers élèves de Saint-Luc.

Mais ce n'est pas seulement l'intérêt national, c'est votre intérêt personnel qui doit vous engager à persévérer.

Le goût se transformant comme je viens de le dire, il faudra qu'auprès de la clientèle vos produits, que dans les ateliers votre habileté soient appréciés de haute manière. A ceux-là, évidemment, les commandes ou les gros salaires qui seront des artistes

qu'elle mérite. Cette image est vraiment considérée comme le *palladium* de la ville, dont saint Michel est le patron. La tradition veut qu'elle fut érigée après un incendie, allumé par la foudre, qui dévasta une grande partie de la cité Ce qui peut corroborer son origine votive, c'est que lors de sa première descente on trouva dans le pied un *Agnus Dei* remontant au début du xve siècle, époque de l'établissement primitif de la statue. La tradition veut aussi que depuis celui-ci aucune mort d'homme ne fut jamais causée par la foudre sur le territoire de la ville. De mémoire de Bruxellois, en effet, pareil accident ne s'est produit dans les murs

En dehors de sa cause religieuse, la statue de saint Michel a une origine éminemment artistique. L'architecte du palais communal ne pouvait imaginer de terminaison mieux adaptée à la superbe flèche. Prise en elle-même l'œuvre n'est pas moins remarquable ; vue en place, sa silhouette produit un effet des plus décoratifs et des plus impressionnants. Pour la juger de près il faut la raisonner d'abord et écouter le sentiment ensuite. Après avoir reconnu que le but de l'artiste (but atteint) était de créer une œuvre d'art appliquée à l'architecture, pour une vision lointaine ; qu'il devait se plier aux nécessités d'une construction *ad hoc* et ne pouvait reculer les bornes de la technique de son métier, on se retrouve devant une œuvre de grande maîtrise. Et ainsi, ayant fait la part de la simplification de moyens et de l'exagération des formes nécessitées par la destination de l'œuvre, et admirablement réalisées, on concentre ce qu'il y a de force d'expression dans les quelques lignes, les quelques bosses de cette statue. Celle-ci a très grande allure. On est saisi devant elle, surtout en la voyant bien en face (notre gravure la montre plus de côté), de lui trouver dans le geste et le trait tant d'ampleur et une éloquence aussi intense. Le saint, vainqueur de Satan, chante l'alléluia, et aucun détail n'a échappé à cette impression dominante qu'a voulue l'artiste. L'âge exact de ce travail est discuté, mais les historiens sont d'accord pour le faire entrer dans la première moitié du xve siècle.

*

sérieux et des artisans accomplis. A ceux-là la victoire dans la lutte pour la vie.

Les élèves des écoles Saint-Luc sont donc les artisans de leur propre bonheur.

Et cette considération doit engager les parents à envoyer de plus en plus nombreux leurs enfants à l'école professionnelle, à veiller à ce que les études soient suivies avec régularité ; elle doit engager les élèves au travail, à l'application, à l'assiduité constante. Ce sera d'ailleurs votre manière, chers élèves de Saint-Luc, de remplir un devoir de reconnaissance envers ceux qui mettent votre bonheur à portée de votre main. C'est par votre travail que vous répondrez dignement au dévouement des catholiques généreux, des membres du comité, des professeurs de l'école. Ils seront heureux pour vous, ils seront fiers de vous si un jour vous donnez ce que la patrie est en droit d'attendre de vous pour la cause de l'art populaire.

E. Gevaert.

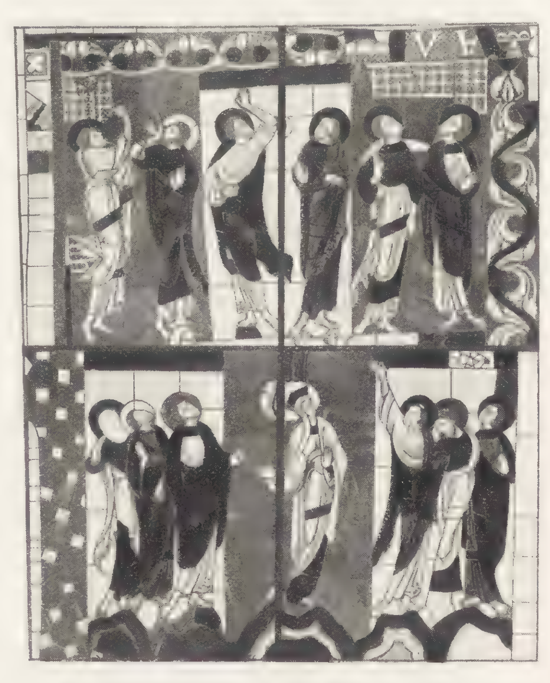
ÉTUDE DE LA PEINTURE SUR VERRE

4e ARTICLE (1)

Vitraux du XIe siècle.

Le seul vitrail du XIe siècle qu'il nous soit possible d'étudier à l'aide de documents actuellement existants est celui de l'Ascension à la cathédrale du Mans en France. Le lecteur se souviendra que dans un article précédent nous faisions des réserves sur la date exacte de ce vitrail. Quoi qu'il en soit les archéologues sont unanimes à reconnaître qu'il est le plus ancien que la France possède ; le lecteur voudra donc bien nous permettre de le mentionner en premier lieu. La figure ci-contre reproduit ce document intéressant que nous analyserons rapidement.

Hucher citant l'ouvrage de Mabillon (Mabillon, *Veter. Analect.*, III, p. 289) relatif à ce vitrail écrit : « Cette date (XIe siècle) » reçoit sa sanction de certains passages » des *Acta pontificum cenomanesium* dont



CATHÉDRALE DU MANS. VITRAIL DIT DE L'ASCENSION. XIe SIÈCLE.

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 2e année, p. 243

» il existe un manuscrit du XIIIe siècle à la » bibliothèque du Mans. On voit, en effet, » dans l'un d'eux que la cathédrale du » Mans fut garnie de vitres de couleur par » Hoel qui occupa le siège épiscopal de » l'an A. P. 1081 à l'an 1097. Le texte dit » expressément : *Vitreas quoque per ipsum » cancellum, perque cruces circumquaque » laudabili sed sumptuosa nimium artis » varietate disponens* ».

Ce vitrail a souffert beaucoup de l'influence nocive des agents atmosphériques. En l'examinant de très près on constate qu'il est parsemé de petits trous peu profonds et comme rongé par des vers. Ce phénomène se remarque surtout à la surface extérieure du verre.

L'auteur d'une étude parue récemment dans la *Chronique des travaux publics* attribue ce mal à un « champignon du verre ». Cet intéressant sujet relevant du domaine de la chimie, nous laisserons aux spécialistes



LA VIERGE. SAINT PIERRE.
CATHÉDRALE DU MANS.
VITRAIL DE L'ASCENSION. XIe SIÈCLE.

le soin de nous donner la solution de ce problème.

Les personnages représentés dans le vitrail de l'Ascension marquent comme le début de l'art du verrier. Tout y est mâle, énergique, empreint de sévérité ascétique, et s'écarte considérablement des représentations plus naturalistes que nous rencontrons déjà dans les verrières du XIIIe siècle.



FIGURE D'APOTRE.
CATHÉDRALE DU MANS. VITRAIL DE L'ASCENSION. XIe SIÈCLE.

Les gestes sont expressifs, on pourrait peut-être dire exagérés, mais ils sont parfaitement compris eu égard au sujet représenté et à la grande distance de laquelle se voit le vitrail. Cet éloignement, en rapprochant davantage toutes les lignes, tend à atténuer la portée des mouvements. Les fonds mosaïques entourant les figures ne semblent pas se trouver à leur place, mais plutôt avoir été maladroitement sertis dans les fonds unis par un vitrier inhabile.

MM. Hucher et de Lasteyrie croient cependant que le XIe siècle, travaillant sans règle et sans méthode, pourrait avoir agi intentionnellement de la sorte afin de couper le fond uni.

Ce vitrail ne se compose plus actuellement que des quatre panneaux représentés dans notre figure ; il est probable cependant qu'il se complétait par quatre panneaux supérieurs renfermant le Christ entouré d'anges.

M. Hucher, après de laborieuses recher-

ches, croit pouvoir affirmer que ce vitrail était primitivement disposé de la façon suivante (1). (Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans par Eug. Hucher.)

ANGES	CHRIST	ANGES
TROIS APÔTRES	SAINTE VIERGE	TROIS APÔTRES
TROIS APÔTRES	DEUX APÔTRES	TROIS APÔTRES

Parmi les apôtres représentés, saint Pierre est facilement reconnaissable à sa tonsure. La physionomie, cependant, diffère totalement de celle à laquelle nous sommes accoutumés par l'iconographie des époques postérieures.

Un détail très intéressant de ces verrières, et qui peut s'observer en regardant attentivement le nimbe qui couronne la tête disparue de l'un des apôtres placé à gauche de la Vierge, est que le peintre prolongeait le dessin des cheveux au delà du plomb sertissant le verre couleur de chair.

Le nimbe est bordé intérieurement par le tracé des mèches de cheveux. Cette méthode, qui ne se rencontre dans aucun vitrail postérieur, témoigne de la hardiesse du peintre verrier.

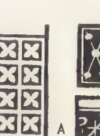
Dans ce vitrail on n'a usé d'aucune demi-

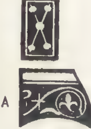


DÉTAILS DES FIGURES.
CATHÉDRALE DU MANS.
VITRAIL DE L'ASCENSION. XIe SIÈCLE.

teinte, seul le trait noir remplit les fonctions de dessin et d'ombre.

Il est intéressant aussi d'observer que tous les apôtres ont les pieds nus, tandis que la Vierge seule les a chaussés. Cette marque de respect pour la mère de Dieu s'est continuée dans l'iconographie des époques postérieures (2).





Détails d'ornement.

Quelques parties du vitrail se sont effacées, la cuisson n'ayant probablement pas été suffisante.



Cathédrale du Mans
Vitrail de l'Ascension.
XIe siècle. Collines.

Les mains, têtes et pieds sont traités d'une façon très habile si

(1) Il semble certain que les panneaux de ce vitrail ont subi des remaniements et des déplacements plus ou moins importants. Déjà certains détails d'ornement l'indiquent. (N. de la R.)

(2) L'ancienne iconographie basée sur des règles si profondément respectueuses nous enseigne, par la vue de ses applications, que les êtres célestes, c'est-à-dire la divinité et les créatures participant de sa gloire, tels les anges, sont représentés les pieds nus. Les prophètes parfois, les apôtres toujours jouissent aussi de ce privilège. Au contraire, la Vierge a toujours les pieds chaussés et par un sentiment délicat de convenance rarement, avant la Renaissance, on découvre les pieds. Ceux-ci se dessinent souvent sous le flot des draperies tombantes. Quelquefois un seul pied se montre ; c'est le pied droit, écrasant la bête infernale. (N. de la R.)

l'on envisage la distance à laquelle on les voit. Les détails ci-dessus le font mieux comprendre que toute explication. Les draperies sont coupées transversalement par des bandes de couleurs différentes pour accentuer la richesse de coloration.

Les figures semblent à peine s'appuyer sur terrain ferme; il en est même parmi elles qui n'ont aucun point d'appui.

On remarquera également quelques belles bordures ; mais elles n'ont aucun lien commun et semblent avoir appartenu à d'autres vitraux.

(A suivre.) J. OSTERRATH.

LES DENTELLES A L'AIGUILLE.

LEUR ORIGINE, LEUR LUXE ET LEUR HISTOIRE (1).

LE règne de Louis XIV fut, sans contredit, la plus belle période des points à l'aiguille.

Les dispositions géométriques des « punto in aria » et des « punto tagliato » du siècle précédent cèdent le pas à un cachet d'art plus détaillé, par l'adjonction de reliefs qui se posent à plat, tels de superbes broderies sur des touffes fleuries et d'admirables rinceaux. Chaque genre aura désormais une désignation précise caractérisant sa provenance, selon les particularités de son dessin emprunté au style floral ou linéaire.

C'est ainsi que le nom de *perles de Venise* a été donné à certaines dentelles dont le dessin rappelle des algues marines. Si l'on en croit une légende vénitienne, l'origine de cette appellation est fort touchante. Un jeune marin offrit un jour à sa fiancée une branche d'algue : la jeune fille charmée de la gracieuseté de cette plante l'imita à l'aiguille et créa ainsi la jolie dentelle connue sous le nom de « mermaid's lace » ou dentelle des fées, qui n'a jamais cessé, depuis, d'être à la mode.

Parmi les plus belles pièces exécutées au XVII[e] siècle on cite :

Un col en *point de rose* destiné à Louis XIV, pour l'exécution duquel les ouvrières auraient employé leurs propres cheveux. Ce col fut payé plus de 25,000 francs.

Un couvre-lit d'*Alençon,* appartenant à



POINT DE BURANO (ÉPOQUE LOUIS XIV).

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 3[e] année, p. 75.

Mme la duchesse de Luynes, payé aux ouvrières la bagatelle de 30,000 francs.

Des rochets en *point Colbert*, portés par Fénelon et Bossuet, rappelant, si nous pouvons nous exprimer ainsi, une architecture



POINT COLBERT.

idéale et légère, dans laquelle les brides passent parmi les fleurs avec une sinuosité capricieuse pleine d'attrait.

Un somptueux volant en *point de France* dont nous donnons ici la reproduction. On y voit des portraits, des personnages et des anges porteurs d'emblèmes et de couronnes. D'innombrables petites guirlandes fleuries les contournent et les encadrent. Le tout est soutenu et relié par un tulle diaphane qui semble aussi impalpable qu'un nuage, aussi transparent qu'un cristal de roche.

Cette œuvre d'allure superbe daterait, au dire de Palustre, de 1675 à 1680. Elle fut longtemps la propriété d'une dame Dupré, de Tours (1).

Indépendamment des *points d'Alençon, d'Argentan, points de rose, points de Burano, points de Venise, points Colbert* et *points de France,* le dix-septième siècle vit fleurir encore toute une série de dentelles, moins riches mais tout aussi populaires. Citons les *bisettes,* les *campanes,* les *mignonnettes,* servant à embellir les *engageantes,* les *tournantes,* les *barbes* et les *Fontanges.*



La Belgique, à l'exemple de la France et de Venise, ne se montra pas moins féconde en points à l'aiguille de toutes les sortes. Dès le XVIIIe siècle elle se fit une spécialité en appliquant des fleurs sur un fond de tulle. Ces points, connus sous le nom de *dentelles de Bruxelles,* avaient moins d'ampleur et de style que les *points de Venise,* de *Burano* et de *France,* mais ils rivalisaient, comme finesse, avec tous ceux fabriqués ailleurs.

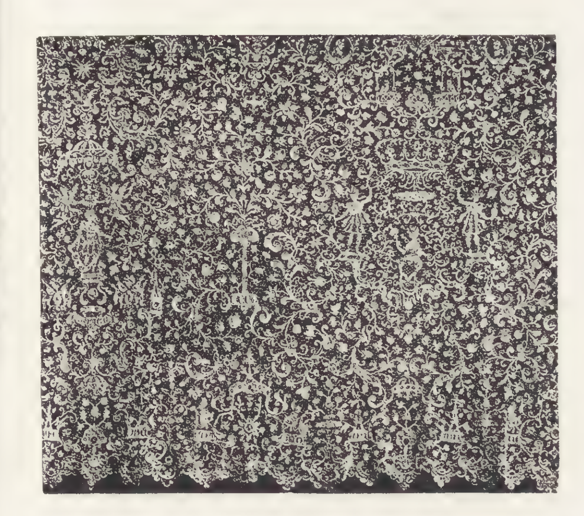
Leur aspect s'inspirait du genre légèrement affiné propre aux *Alençon* et aux *Argentan,* et leurs fleurettes ou motifs se détachaient à merveille, grâce à l'emploi d'un fil de trace serpentant aux bords des fleurs ; ce qui constituait, en quelque sorte, leur marque de fabrique.



ANCIEN POINT DE ROSE A RELIEF.

Sous Louis XV et jusqu'à la révolution apparaît toute la belle série de points *à l'aiguille* ou *points gaze* flamands avec des

(1) V. Lefébure, *op. cit.*



VOLANT DU TEMPS DE LOUIS XIV EN POINT DE FRANCE.

parties mixtes à fond Malines et fond Lille. Puis les quatre vents de l'Épouvante consignent, comme en une tombe, toutes ces fines reliques en d'antiques coffrets, d'où elles ne paraissaient plus devoir sortir. C'était heureusement une erreur dont le temps a fait justice.

Quelques familles considèrent leurs anciennes dentelles comme faisant partie de leur patrimoine.

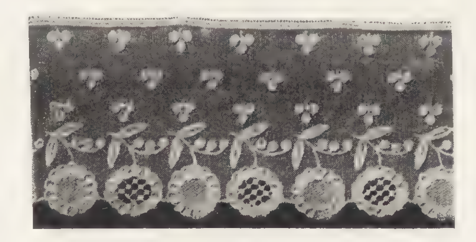
Les familles Astor, Vanderbilt, Rothschild, Wallace, ainsi que les familles régnantes d'Angleterre et d'Italie, possèdent des points à l'aiguille de toute beauté. Les dentelles du Vatican valent plusieurs millions. Les surplis et les rochets appartenant au trésor de la fabrique de l'église Saint-Marc à Venise sont superbes. Le cardinal Sarto qui vient d'être élu pape les prisait beaucoup. Il ne manquait jamais de s'en revêtir le jour de la fête patronale de cette paroisse. Rien que pour ces dentelles, disait-il souvent, on voudrait être patriarche de Venise !

Les collections léguées par M. le baron Liedts au musée de Gruuthuse de Bruges et celle de M. Montefiore-Levi qui se trouve au parc du Cinquantenaire à Bruxelles valent leur pesant d'or. De même les types du musée des arts décoratifs de Paris ont une valeur documentaire de premier ordre.

La plus fine dentelle à l'aiguille qu'il y ait au monde, celle qui dépasse en richesse et en magnificence toutes celles qui se soient jamais fabriquées, appartient à la reine Marguerite d'Italie.

C'est un mouchoir de poche, évalué à 150,000 francs ; trois artistes y ont travaillé pendant près de vingt ans. Il est si léger qu'en fermant les yeux on n'en sent pas le toucher dans la main ; il est tellement fin qu'on peut le renfermer dans un écrin en or qui a la forme et la grandeur d'une cosse de noix.

On peut juger par là le degré de perfection qu'atteignait parfois l'art de l'aiguille aux siècles passés.



POINT A L'AIGUILLE GENRE ALENÇON ET ARGENTAN.

Nos modernes fées d'Arachné ayant gardé l'adresse et la dextérité magistrales de leurs aînées sont rares. Des bras inertes et sans vie en ravalant leur génie ont détruit les combinaisons savantes de l'ancien doigté de la fée. Si bien que leur art si vivant et si



POINT A L'AIGUILLE FLAMAND AVEC ROSES A RELIEF (PIÈCE ARTISTIQUE FABRIQUÉE PAR LA COMPAGNIE DENTELLIÈRE BELGE, A BRUXELLES).

beau se trouve maintenant en péril et déchoit par la substitution de l'inintelligente machine. Le principal coupable en tout ceci est le progrès, ce grand ennemi du pittoresque et du vrai beau.

Seule la Belgique détient encore un nombre respectable d'ouvrières maniant l'aiguille.

L'Italie en occupe environ quatre cents à Burano.

A Vienne, l'école des broderies et des dentelles emploie quelques dentellières dont les œuvres s'inspirent principalement de la flore champêtre. Ces œuvres furent très remarquées à l'exposition de Paris en 1900.

Dans les montagnes saxonnes, la manufacture de Sneeberg, qui vient de célébrer le vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, se distingue par ses points à l'aiguille à dessins gothiques mais rudimentaires.

Enfin, en Angleterre, les paysannes irlandaises font des points au *crochet* et, en France, la plupart des ouvrières fabriquent des dentelles aux *fuseaux*.

L'ingénieux travail de l'aiguille, qui constituait jadis l'un des plus beaux joyaux de la couronne artistique de ces pays, s'y trouve donc, à l'heure actuelle, manifestement en décadence.

Il faut espérer que de louables initiatives (1) viendront en aide à cet art charmant auquel Mme de Sévigné faisait allusion, dans une de ses lettres, lorsqu'elle écrivait à Mlle de Blois qu'« elle était belle comme un ange avec un tablier et une bavette en *point de France* ».

ANTOINE CARLIER.

(1) Disons à ce propos que le gouvernement français vient de rendre l'apprentissage de la dentelle obligatoire dans les écoles et d'établir, à ses frais, dans les principaux centres dentelliers, des cours et des ateliers propres à développer l'éducation artistique des ouvrières et des dessinateurs.



PAR MONTS ET PAR VAUX.

EYSDEN, MAESTRICHT, VISÉ.

UNE visite à ces trois localités constituait le programme, que réalisaient le 1[er] juin dernier, par une journée qui, dès l'aube, s'annonçait radieuse, les membres de la section d'études de Saint-Luc et de Saint-Lambert de Liége. Cette excursion, sans être longue, n'en devait être ni moins attrayante ni moins instructive pour le touriste et l'archéologue.

La voie ferrée longe la Meuse; celle-ci, en aval de Liége, semble avoir changé ses eaux et transformé ses bords ; ce n'est plus le fleuve impétueux roulant ses flots entre des monts escarpés ; elle s'avance, ici, calme, majestueuse dans les prairies verdoyantes. Cheratte et Argenteau sont des sites d'une profonde poésie.

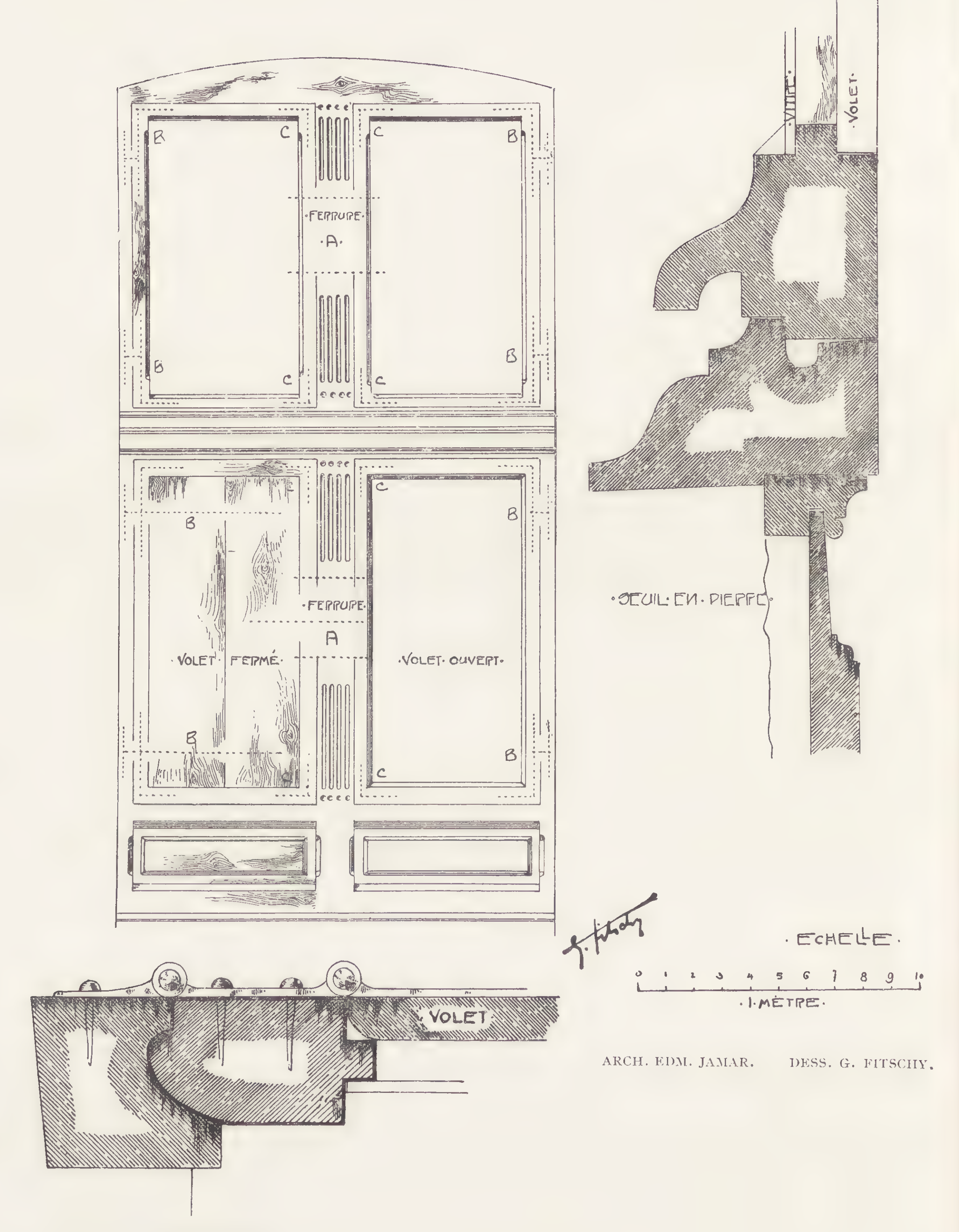
Vers 9 heures, la petite troupe cheminait dans la drève ombragée conduisant au château du comte de Geloes d'Eysden. En l'absence de ce dernier, M. le régisseur se mit aimablement à la disposition des excursionnistes pour les aider à explorer ce champ artistique.

Construit au XVII[e] siècle, restauré récemment avec goût et intelligence par M. l'architecte Jamar, le château d'Eysden a gardé ou repris un véritable charme de beauté et de pittoresque. Sur le fond de verdure du parc se détachent la brique rose et le granit sombre des murs ; sur le ciel bleu se silhouettent d'élégantes tourelles. Une passerelle, à laquelle on va substituer le pont-levis primitif, est jetée sur le fossé entourant le manoir. Mille et un détails ont intéressé les visiteurs, mais l'attention de tous s'est imposée sur les multiples ouvrages en fer forgé qui décorent l'extérieur et l'intérieur : grilles, épis, marteaux de porte, pentures, potences, rampes, luminaires, tous travaux de ferronnerie vraiment artistiques dans leur conception, leur forme et leur exécution.

Deux heures entières se sont passées à la visite du château ; les œuvres d'art qui s'y rencontrent et plus encore l'accueil sympathique de M[me] la comtesse de Geloes ont rendu inoubliable cette première étape de l'excursion.

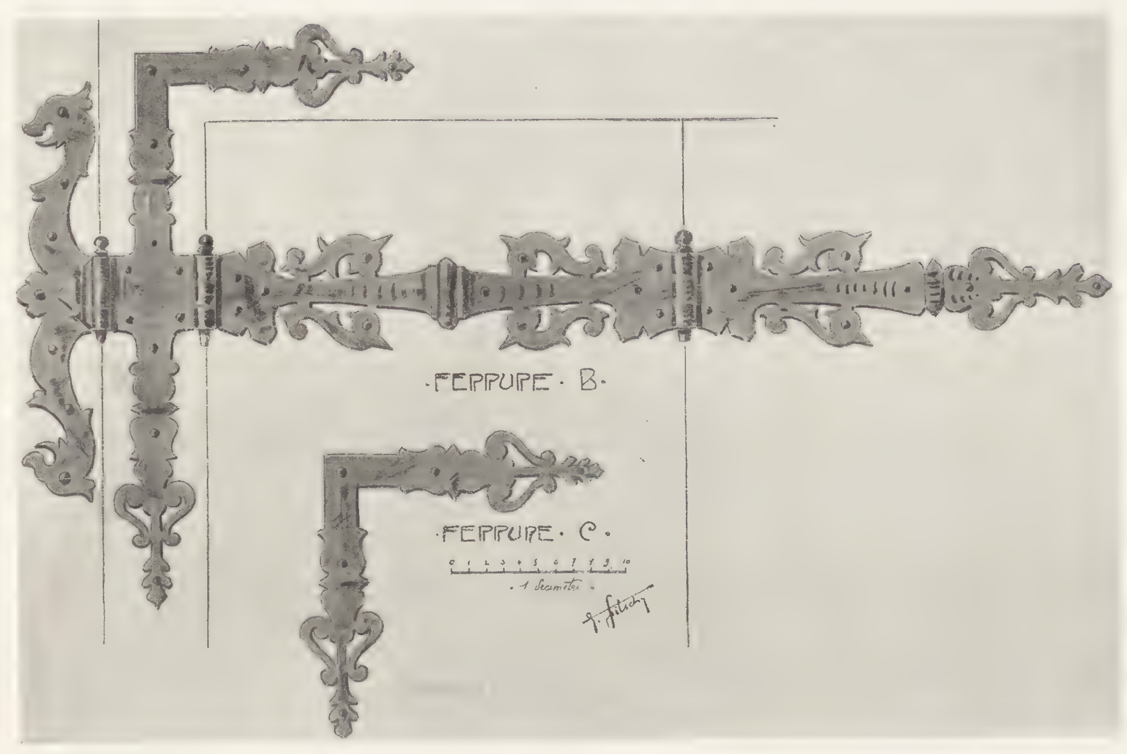
Bravant les ardeurs du soleil, la section poursuit son itinéraire. Il est midi passé quand elle atteint l'antique cité de saint Servais. *Primo vivere, dein philosophare,* dit-on ; aussi notre première séance a-t-elle lieu à l'hôtel de la place Notre-Dame. Plein d'entrain fut ce repas en terre néerlandaise ; malheureusement, le sel, qui manqua au potage, servit au maître d'hôtel pour l'assaisonnement des mémoires qu'il remit à ses hôtes.

La collégiale Notre-Dame fut à bon droit explorée. Ce vénérable édifice, d'un attrait tout particulier, se compose de trois nefs que termine à l'Orient un sanctuaire semi-circulaire et sur lesquelles ressort nettement le transept principal ; des absides sont greffées sur les bras de la croix ; deux tours carrées élevées près du chœur caractérisent le style roman de cette région. Au milieu du



ARCH. EDM. JAMAR. DESS. G. FITSCHY.

CHATEAU D'EYSDEN.
VOLET DE FENÊTRE.



Arch. Edm. Jamar. Dess. G. Fitschy.

CHATEAU D'EYSDEN. PENTURES DE VOLET.

vaisseau se montre un second transept. La façade ouest, formée d'une masse de maçonnerie flanquée de deux tourelles, est très singulière. La grande partie de l'église remonte au XIe siècle, mais a été surélevée depuis ; le chœur doit être attribué au XIIe siècle.

Les piliers carrés des nefs ont une hauteur remarquable et sont couronnés par un simple abaque; ils reçoivent des arcs en plein cintre fort peu larges. Le chœur, d'une grande richesse sculpturale, est formé de deux rangs superposés d'arcatures portées par de légères colonnettes dont les chapiteaux historiés et symboliques méritent toute l'admiration. Sous l'église existent deux cryptes : l'une sous le chœur, l'autre à l'occident.

En devisant art et archéologie, on est arrivé à l'antique basilique Saint-Servais.

Les cryptes si anciennes, les nefs, le chœur, le porche, le trésor : tout y est propre à captiver l'attention d'abord, à provoquer l'admiration ensuite.

De nombreuses et savantes études d'archéologues distingués ont prouvé que l'art franc se retrouve dans l'une des cryptes et que les nefs remontent au temps de saint Monulphe (VIe siècle).

L'abside orientale, les tours de l'est, le narthex occidental sont des XIe et XIIe siècles.

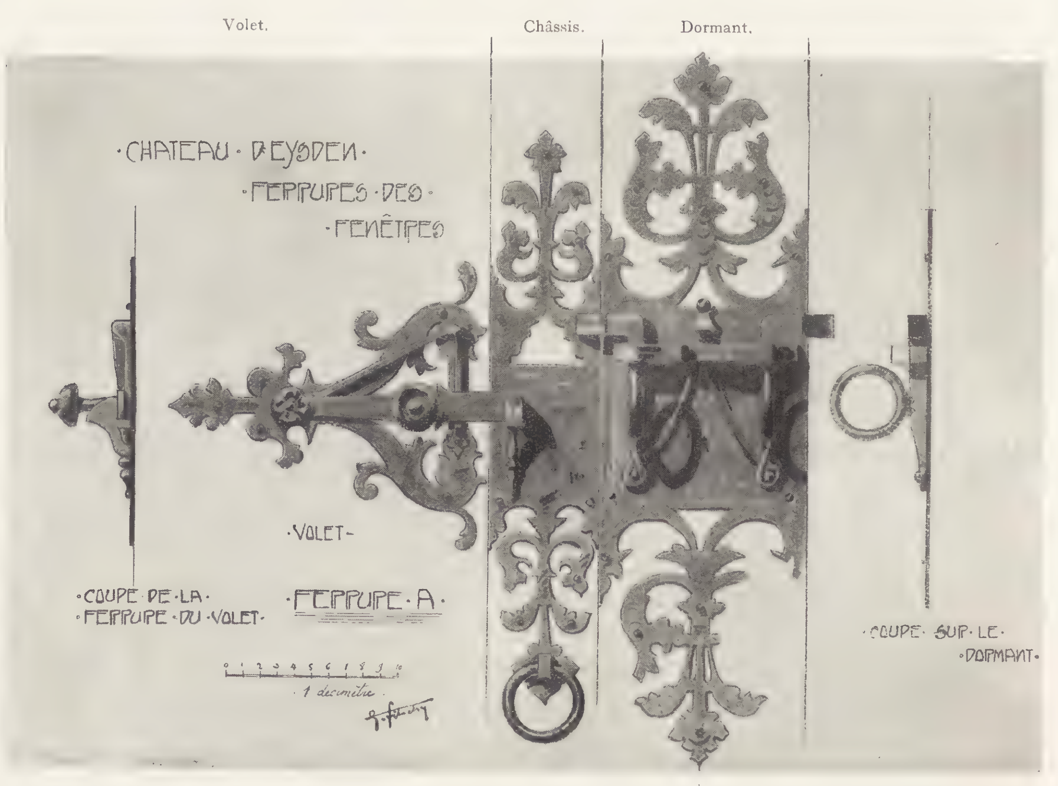
Au XIIIe siècle fut élevé le somptueux portail ; au XIVe siècle, les chapelles latérales

furent élevées ; les voûtes et le cloître sont œuvres du XVe siècle.

Les monuments souterrains comprennent : le tombeau de saint Servais sur lequel saint Monulphe bâtit le *templum magnum* dont parle Grégoire de Tours; l'oratoire, le couloir et la crypte dite de Saint-Monulphe, construite au VIe siècle ; quatre piliers carrés, assemblage de grossiers moellons, supportent la voûte non moins grossière sur leurs chapiteaux écrasés, dont une taille en biseau fait tout l'ornement.

La basilique, construite en forme de croix latine, est partagée en trois nefs par deux rangs de piliers primitivement carrés ; la nef principale a été presque totalement transformée au XVe siècle ; les nefs latérales subirent le même sort. Par un travail énorme, on obtint un aspect plus riche mais sans élégance ; l'œuvre romane perdit son imposante sévérité sans acquérir la beauté des constructions ogivales.

Le chœur et le transept ont reçu dans ces derniers temps une polychromie riche et bien comprise ; à un pilier du transept est adossée une belle statue de saint Servais du XIIIe siècle. Au centre de la croisée se trouve le nouveau maître-autel abrité sous un beau ciborium. La châsse de Saint-Servais et le sarcophage renfermant les restes du saint évêque Monulphe sont exposés dans le chœur.



Arch. Edm. Jamar. Dess G. Fitschy.

CHATEAU D'EYSDEN. SERRURE DE VOLET.

Le grand porche, vraie porte de paradis, ajouté au XIII[e] siècle est une œuvre de transition d'un grand intérêt. Les figures sculptées, qui, de même que les formes architecturales, sont richement polychromées, ont le caractère impressionnant particulier à la période romane.

Dans l'ancienne salle capitulaire est gardé le remarquable et précieux trésor ; trop longue serait l'énumération des œuvres qui, par leur antiquité et leur cachet artistique, mériteraient l'analyse.

Ce fut par des chemins détournés que les excursionnistes regagnèrent la station; les uns voulurent voir l'ancienne église des dominicains construite au XIII[e] siècle et transformée successivement ; d'autres la *Helpoort*, construction militaire du XIII[e] siècle, restes des fortifications médiévales de Maestricht qui ne manquent pas de pittoresque.

Vers sept heures du soir, c'était le sol belge que foulaient les pieds des voyageurs en parcourant les rues de la romantique et coquette ville de Visé bâtie dans une situation exceptionnelle.

L'église collégiale des Saints-Martin et Hadelin se dresse au point culminant de la cité; son architecture accuse trois ou quatre époques assez distinctes.

La châsse de Saint-Hadelin est très remarquable par ses bas-reliefs repoussés.

A citer outre l'hôtel de ville, commencé en 1574, et caractérisé par un joli campanile à carillon, quelques habitations de style liégeois. E. L.

UN MOT SUR LE SALON TRIENNAL.

Monsieur le Directeur,

VOUS voulez bien me demander mon impression au sujet du Salon triennal, actuellement ouvert à Bruxelles. Je vous l'avoue, il a fallu toutes les sympathies que je porte à votre intéressante revue pour m'engager à répondre à votre désir, tant est ingrate, fastidieuse, infructueuse la visite de ce salon.

Nos divers critiques d'art en ont parlé et reparlé ; il le fallait bien : l'usage est là.

S'il y a quelques divergences entre leurs appréciations, c'est pour certains détails sur la palette ou la tendance de tel ou tel talent, mais ils sont à peu près unanimes à dire que le Salon de 1903, à part quelques œuvres de bon ton et de bonne allure, a été envahi par des médiocrités banales, de toutes couleurs, de toutes dimensions.

Je dois vous dire aussi que mon impression, en sortant des salles du Triennal, n'a pas été la résultante d'une jouissance esthétique.

Nos œuvres d'art réunies rue de la Régence et place du Musée rappellent tout à la fois la vie sérieuse, les qualités maîtresses des artistes, la dignité et la noblesse du goût public aux époques disparues. On sort de ces musées agrandi, heureux et fier, si on est Belge ; on se retire satisfait en s'inclinant devant ces maîtres aux sentiments élevés, au talent sans conteste.

Dans son ensemble, l'exposition triennale de 1903 est loin d'éveiller ces impressions de calme, de grandeur, de dignité et de fierté nationale. A part quelques belles œuvres d'artistes sérieux, quel bazar de médiocrités, quelle loterie offerte aux clients *de bonne volonté !* Le *Salon* pourrait s'intituler *Salon de sauterie d'art*. Tout y tourbillonne : les procédés les plus divers, les pensées les plus folichonnes, les

rêves, les emprunts les plus vulgaires. C'est à se demander si l'art, pour certains professionnels, n'est pas nuisible au cerveau. En tout cas, il est des œuvres banales, encadrées d'un rempart de dorures, qui dénotent chez certains artistes un aveuglement inné ou une confiance illimitée dans l'ignorance du public. Il y a assurément de l'un et de l'autre chez beaucoup de ces laborieux de la brosse et de l'ébauchoir.

Pourquoi ne pas ajouter qu'une autre impression succède à celle de l'étonnement et de la déception : celle d'une réelle pitié. Il y a dans ces vastes salles une somme d'efforts, labeurs de considérables. A part quelques *dilettanti*, quelques talents de choix, qui ont le temps, l'œil et la main au service de leurs âmes sensibles et délicates, à part ces privilégiés de la carrière artistique, combien d'autres qui doivent manier le pinceau ou le ciseau avec l'anxiété de rencontrer un client renté ou une administration bienfaisante des beaux arts !

Que de déboires dans cette carrière, dite artistique, telle qu'on la comprend aujourd'hui, dont un critique d'art... complaisant fait ressortir tous les avantages, vers laquelle les écoles d'art incitent les jeunes gens à se diriger !

Que les parents et les jeunes gens sachent une bonne fois que cette carrière d'art est pour les neuf dixièmes une carrière de déceptions.

Peut-être, quelques lecteurs trouveront-ils cette appréciation trop forte. Je pense que plus d'un homme compétent en la matière est de mon avis. Cette vérité pourrait être inscrite, sans faire tort à l'art, sur le frontispice de la plupart de nos académies et écoles d'art.

On aura beau dire et écrire que la pensée créatrice est absente de l'art, qu'aucune œuvre, en peinture surtout, ne dépasse plus l'observation immédiate et la notation exacte des phénomènes naturels, etc. Il faut répéter que le marasme de la pensée et le terre-à-terre de la presque totalité de nos artistes sont le fruit de leur formation vicieuse. Durant des années on applique leurs facultés à la copie ou à la reproduction des nuances et des formes du modèle classique. Il est naturel que leur activité se porte ensuite vers des sujets analogues. L'artiste à ressources les présentera en bonne toilette suivant le goût du jour. Voilà le meilleur résultat possible.

C'est en raison du nombre des élèves ainsi formés, sortis de nos académies et écoles de dessin, que nous voyons le salon triennal comme le salon bourgeois, les expositions particulières comme les jardins publics encombrés de ces multiples études d'art, que battent en brèche les produits perfectionnés de nos industries modernes.

Tout homme sérieux est d'avis qu'il est de l'intérêt de l'art, et particulièrement de ceux qui doivent en vivre, d'élargir l'horizon aux jeunes artistes, en les groupant par catégories suivant les tendances de leur esprit et leur talent personnel, en vue de l'étude de l'art approprié à nos multiples produits industriels.

Les pouvoirs, n'en doutons pas, encourageraient l'art dans cette voie, et le public intelligent applaudirait.

Le tableautin du chevalet céderait le pas à une foule d'applications fécondes, lucratives et honorables.

PIERRE HUYZE.

NOTES TECHNIQUES.

Qualités des sables à utiliser pour les mortiers de chaux et pour les pavages.

AINSI qu'on le sait, les sables sont des détritus provenant de la désagrégation des roches granitiques, calcaires, siliceuses et argileuses.

Pour déterminer à quelles espèces de sables il faut donner la préférence pour les travaux de maçonnerie, il convient de se rendre bien compte de l'action du sable dans les mortiers ;

or cette action est en quelque sorte purement mécanique, tout au moins pour les sables quartzeux.

Le sable divise la chaux, il rend ainsi les mortiers plus poreux et facilite la pénétration de l'acide carbonique et par suite accélère la *prise* du mortier ; son adjonction est un obstacle au retrait qui tend toujours à se produire pendant le durcissement ; il donne au mortier une certaine résistance à l'écrasement ; enfin il permet de diminuer la quantité de chaux dans le mortier.

Il va de soi que, si le sable est impur et mélangé avec des matières terreuses, ces matières feront pâte avec la chaux, adhéreront moins bien qu'un sable pur et diminueront aussi la cohésion et la résistance. Si le sable est trop humide il se mélangera moins bien avec la chaux qu'un sable sec ; de plus on aura plus de main-d'œuvre pour le débarrasser des matières étrangères. Si le sable est pulvérulent il se réduira en boue et fera pâte avec l'eau.

Il faudra évidemment préférer, pour les mortiers, des sables purs, exempts de matières terreuses, bien passés à la claie et au tamis et, si nécessaire, lavés ; on évitera les sables pulvérulents et on n'utilisera pas de sables humides.

Les sables qui réalisent le mieux les conditions sont ceux de rivière. Le sable de mer est imprégné de sels, il est mélangé avec de la poussière de coquilles, et ses grains sont moins anguleux par suite de l'action des vagues ; l'emploi du sable des dunes n'est pas davantage à conseiller parce qu'il a perdu ses principales qualités à raison de l'exposition constante aux intempéries et aux rayons du soleil.

Disons en passant que pour les essais des mortiers on fait usage de *sable normal* qui est un sable quartzeux, pur, lavé, passé au tamis de 60 mailles par centimètre carré et qui reste sur le tamis de 120 mailles

Les meilleurs sables de notre pays sont exploités dans les carrières de Schaerbeek et de Mont-Saint-Guibert ; l'Escaut possède des bancs dont le sable est excellent et notamment le *Rug*, le *Onbekende*, le *Ballo*, etc.

Le choix du sable pour les pavages a plus d'importance qu'on n'y attache habituellement.

Le sable pur a l'avantage d'être à peu près incompressible après qu'il a été suffisamment damé ou tassé, il est très résistant à l'écrasement, il est élastique et répartit conséquemment les pressions d'une manière uniforme ; il est mobile et remplit donc tous les interstices ; enfin il a la propriété de ne pas faire pâte avec l'eau.

Il suit de là que, loin d'employer des matières terreuses, les paveurs doivent, dans l'intérêt de la meilleure exécution possible de leurs travaux, recourir à un sable pur, sec et rude, presque équivalent à celui préconisé pour les mortiers ; le sable des dunes pourrait convenir.

Les pavages seront donc exécutés avec un sable rude au toucher, criant à la main et ne tachant pas les doigts ; on ne verra plus, dès lors, à la moindre pluie, ces rues couvertes d'une boue gluante qui offre non seulement le désagrément d'une malpropreté repoussante, mais qui, en outre, présente du danger en ce que, chargée de microbes, elle s'introduit dans nos habitations ; les administrations publiques paieront un peu plus pour frais de premier établissement, mais elles éviteront de multiples déboires, et les réfections seront moins fréquentes.

A. v. H.



LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

LA TÊTE.

III. Profil de tête d'Enfant.

On remarquera comme caractères généraux de la tête d'enfant : 1° dans la figure 1, le développement du crâne ; 2° dans la figure 3, les contours mous et arrondis, sans accusation ferme, des dessous osseux ou musculeux.

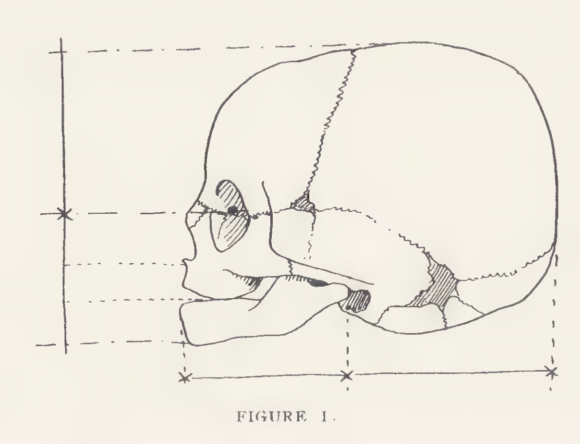


FIGURE 1.

La figure 1 représente de profil un crâne de très jeune enfant, où le développement incomplet des os et des formes est sensible, dans la partie inférieure principalement.

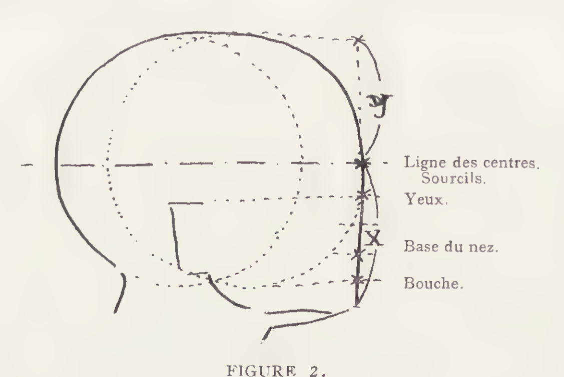


FIGURE 2.



FIG. 3. TÊTE D'APRÈS RAPHAËL. XVIe SIÈCLE.

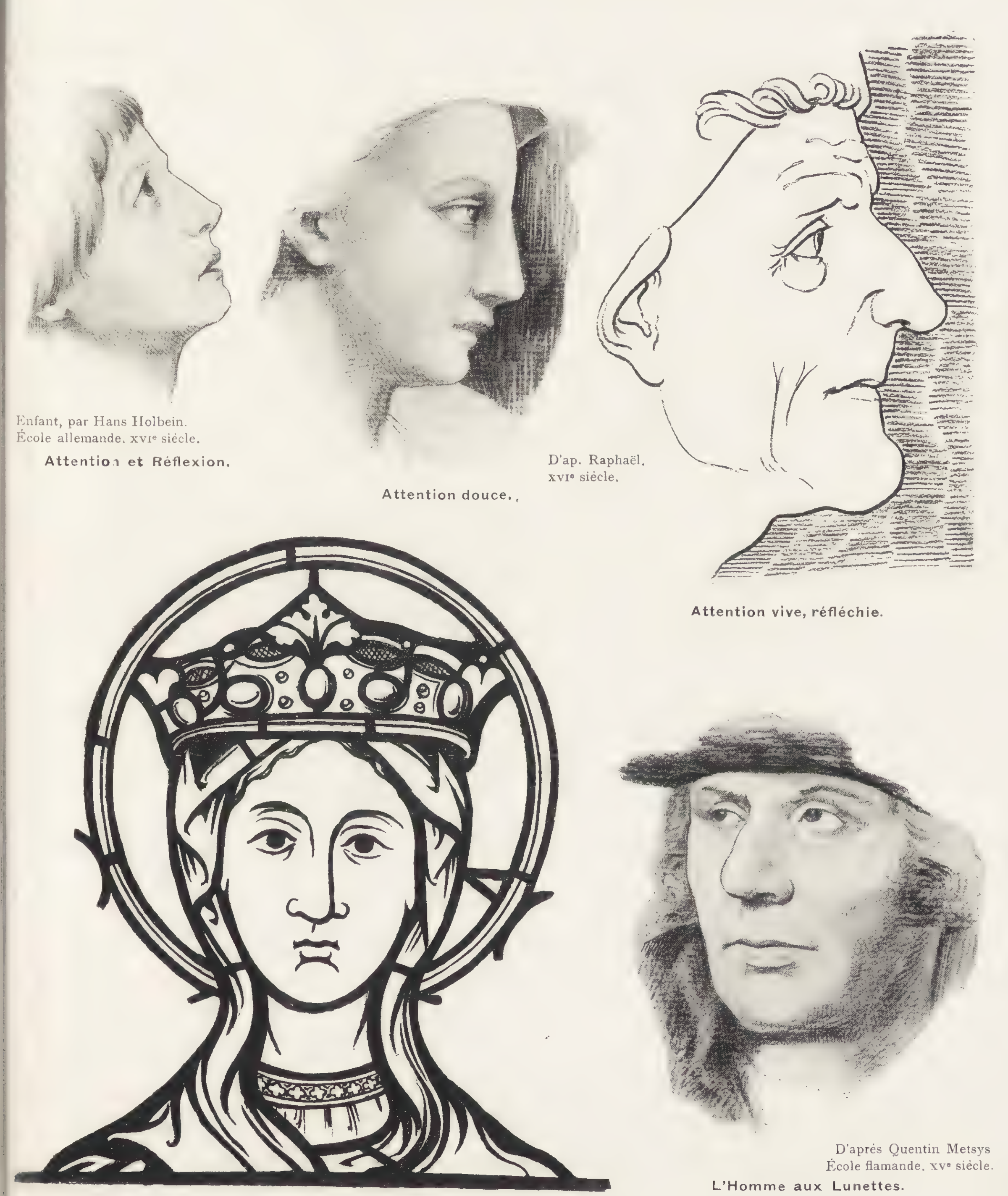
La figure 2 donne le tracé en synthèse géométrique d'un profil.

Ces proportions sont très variables, suivant l'âge de l'enfant. C'est pourquoi nous ne les donnons qu'à titre de déduction d'une forme, laquelle, lorsqu'on dessine d'après nature ou relief, est de rigueur.

IV. Expression de la Tête.

L'Attention.

Le calme de tous les organes de la tête et la fixité plus ou moins accentuée du regard est, avec le rapprochement des têtes de sourcils produisant des plis plus ou moins sensibles en haut de l'os du nez et au bas du frontal, la caractéristique de cette expression.



Enfant, par Hans Holbein.
École allemande, XVIe siècle.
Attention et Réflexion.

D'ap. Raphaël,
XVIe siècle.
Attention douce.

Attention vive, réfléchie.

Attention. Majesté.
Tête de Vierge. Musée des Arts décoratifs de Paris. École française, XIIIe siècle.

D'après Quentin Metsys
École flamande, XVe siècle.
L'Homme aux Lunettes.

Expressions de la Tête. L'Attention.



D'après Albert Dürer.
École allemande. XVIe siècle.

Portrait d'homme.

La Dureté.

Cette tête, d'après A. Dürer, a l'expression de la dureté, de la menace. (Voir schéma 4, p. 58.) Le pyramidal se contracte et plisse le haut du nez ; les paupières supérieures s'élèvent et les sourcils s'abaissent en rapprochant leurs têtes.

Les ailes du nez se contractent et attirent la lèvre supérieure.

La bouche se contracte en rapprochant ses angles externes.

Le regard est fixe ; le frontal se plisse dans sa partie médiane.



L'Étonnement, la Surprise, l'Extase.

L'expression de l'étonnement, de la surprise, de l'extase se donne par l'accentuation plus ou moins prononcée :

1° De l'ouverture des yeux et de la bouche ;

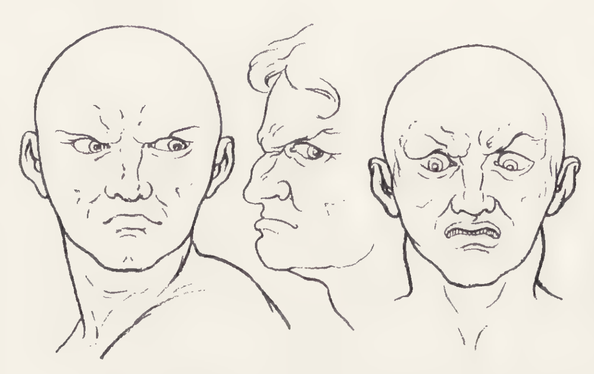
2° Des plis transversaux sur le front. (Voir schéma I, p. 57.)



Saint François d'Assise.
D'après Margheritone d'Arezzo.
L'Extase.



D'après Le Brun.
L'Étonnement.

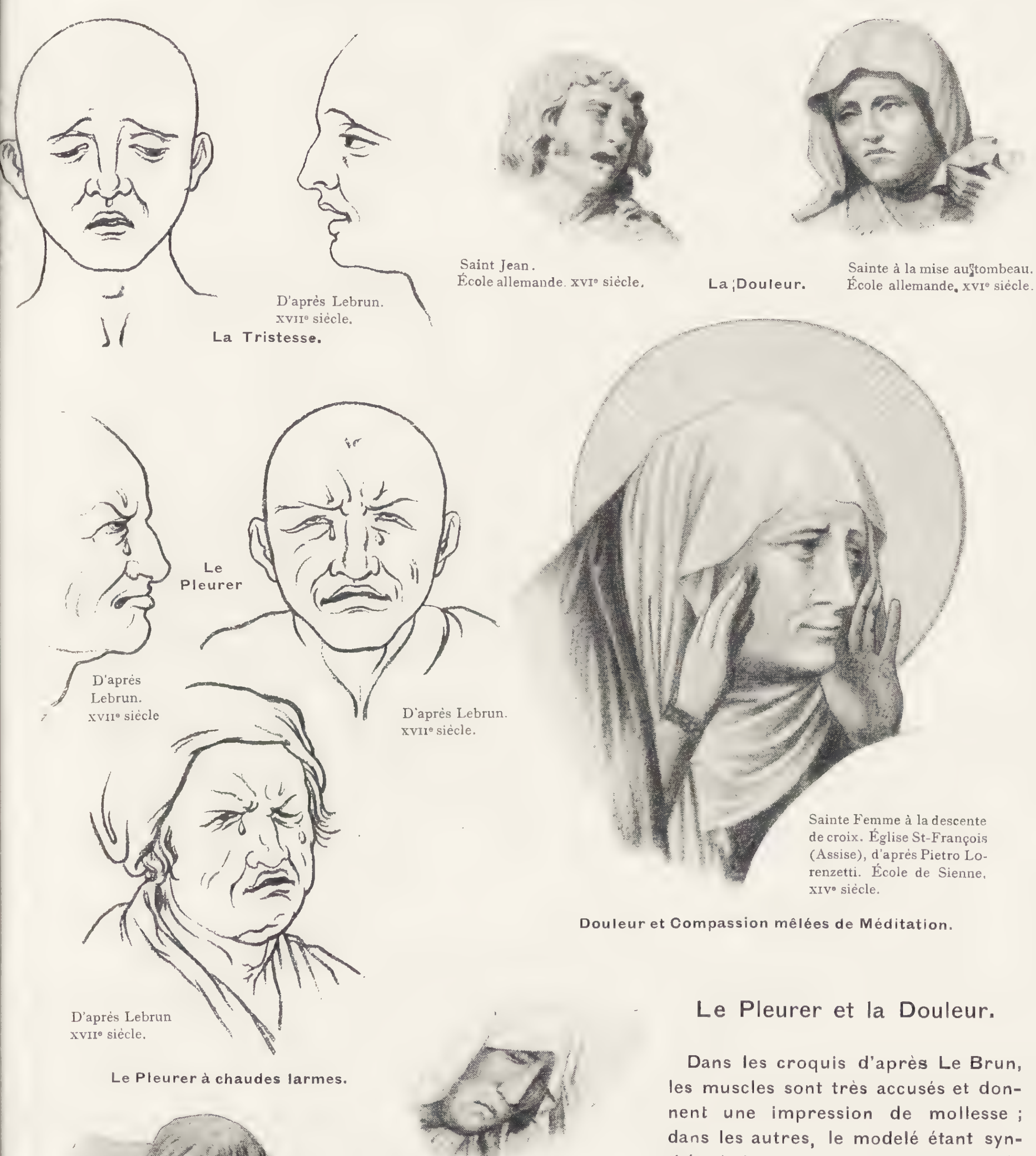






Le Mépris et la Haine. **L'Horreur.** **La Frayeur.** **La Colère.**

Mouvements violents de passions diverses. (Voir schémas 2, 4 et 9, pp. 57, 58 et 59.)



D'après Lebrun. XVIIe siècle.

La Tristesse.

Saint Jean. École allemande. XVIe siècle.

La Douleur.

Sainte à la mise au tombeau. École allemande, XVIe siècle.

Le Pleurer

D'après Lebrun. XVIIe siècle

D'après Lebrun. XVIIe siècle.

Sainte Femme à la descente de croix. Église St-François (Assise), d'après Pietro Lorenzetti. École de Sienne, XIVe siècle.

Douleur et Compassion mêlées de Méditation.

D'après Lebrun XVIIe siècle.

Le Pleurer à chaudes larmes.

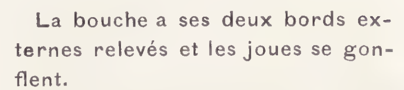
D'après Bartholomé Zeitblom. École flamande, XVe siècle.

Fragment du Combat d'Adrien Brouwer. École hollandaise-flamande, XVIIe siècle.

Le Pleurer et la Douleur.

Dans les croquis d'après Le Brun, les muscles sont très accusés et donnent une impression de mollesse ; dans les autres, le modelé étant synthétisé, l'expression est plus caractérisée et plus calme.

L'expression du pleurer ou de la douleur se donne par le muscle sourcilier relevé, le rapprochement des têtes des sourcils et l'obliquité plus ou moins forte des bords externes de la bouche. (Voir schémas, p. 58.)



La bouche a ses deux bords externes relevés et les joues se gonflent.

Les yeux s'allongent latéralement et forment extérieurement les plis dits patte d'oie.

(Voir schéma 6, p. 58.)



D'après Rembrandt. École hollandaise, XVII[e] siècle.



Jeune Mendiant.
D'après Murillo. École espagnole, XVII[e] siècle.

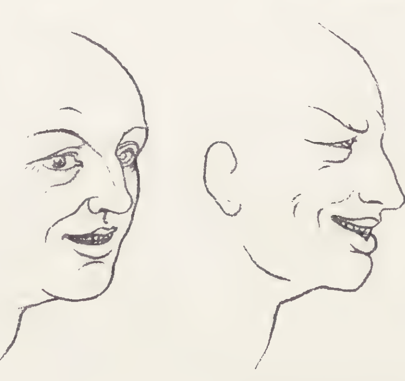




Tête de Vierge.
École allemande
XV[e] siècle.

Le Rire. La Gaieté.

Rire et Gaieté, action du grand zygomatique. Dans l'expression du rire, l'axe des yeux reste perpendiculaire à l'axe de la tête. C'est à tort que bien des artistes font obliquer cet axe, car, fixé court à ses extrémités, sur le bord de l'orbite, l'orbiculaire palpébral n'est guère mobile que dans les paupières dont l'écartement se fait en charnière aux deux extrémités de la fente palpébrale.





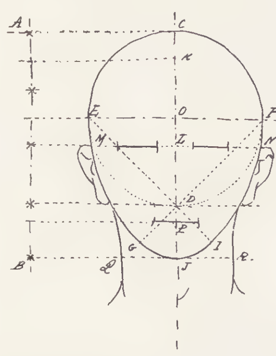


Têtes d'expression.

D'après Le Brun. XVII[e] siècle.

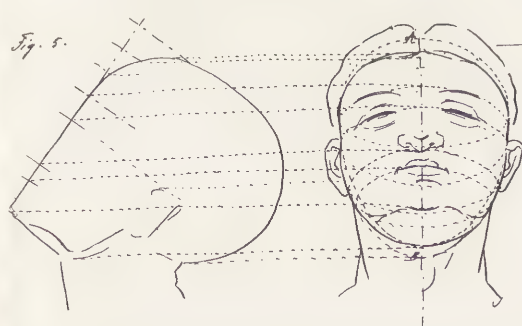
V. La Tête de Face.

Position droite.



A-B. Hauteur totale.
C-D. Diamètre de la circonférence primitive de construction de l'ovale.
O. Centre de la circonférence primitive.
E-F. (Diamètre.) Largeur de la tête. Centres des arcs F-I et E-G.
D. Centre de l'arc G-I.
C-J. Égale A-B.
Division de A-B (C-J) comme dans la tête de profil, fig 1, pl. 3.
K. Naissance des cheveux sur le frontal.
O. Ligne du centre, hauteur des sourcils.
L. 1|2 de C-J. Axe des yeux, occupant en largeur chacun un cinquième de M-N.
D. Base du nez.
P. 1|3 de D-J. Bouche.
J. Base du menton.
L-R. Largeur du cou égale 2|3 de E-F.

Position levée.



Construction du profil. Divisions d'après la fig. 1. Construction de l'ovale primitif A-B.

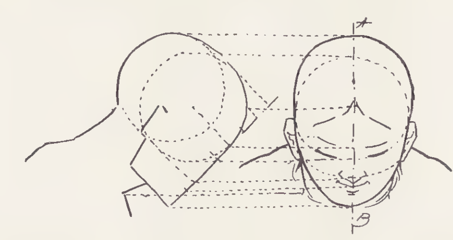
Projection des points de division du profil sur l'axe A-B.

Courbes de déformation sur la surface de l'ove parallèles entre elles par chacun des points de division.

Construction des organes. A remarquer que les épaisseurs de dessous se développent et que celles de dessus se raccourcissent.

Position baissée.

Construction du profil d'après la fig. 1 Projection des points de division sur l'axe A-B. Courbes de déformation en vue de dessus, passant par les points de division.



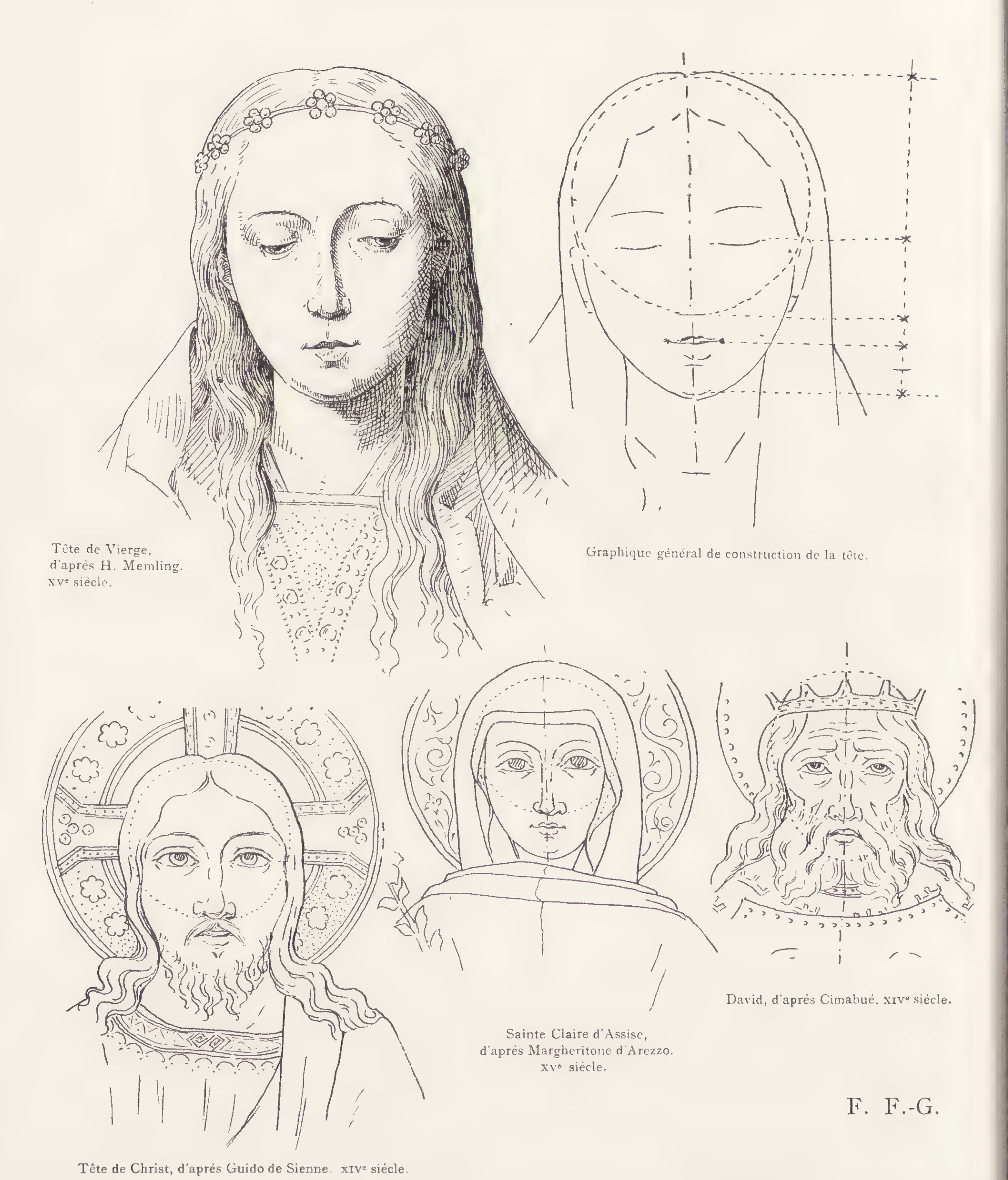
Construction des organes : Les épaisseurs de dessus se développent.



Fig. (a). Position levée. Épaisseurs de dessous accusées.

Fig. (b). Position baissée. Développement des épaisseurs ou reliefs vus par-dessus.

Les profils graphiques en synthèse montrent la projection qui est faite de l'axe du profil à l'axe de la face pour obtenir les divisions en hauteur de ce dernier.



Tête de Vierge, d'après H. Memling. XV[e] siècle.

Graphique général de construction de la tête.

Tête de Christ, d'après Guido de Sienne. XIV[e] siècle.

Sainte Claire d'Assise, d'après Margheritone d'Arezzo. XV[e] siècle.

David, d'après Cimabué. XIV[e] siècle.

TÊTE DE FACE. APPLICATIONS.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

VARIA.

A LOOZ. — Au cours d'une récente excursion, j'ai pu visiter l'église de Looz ; ce remarquable édifice roman, défiguré par des modifications postérieures, est, en ce moment, restauré et agrandi ; une partie de l'ancien cloître du XIIe siècle sera également reconstruite.

Au cours des travaux, on a fait plusieurs trouvailles intéressantes : les vestiges de l'ancien cloître ont été retrouvés, puis un sarcophage renfermant des ossements et composés de deux cercueils en pierre de sable. Ces sarcophages ressemblent à ceux de Saint-Servais, à Maestricht. Ils étaient superposés et placés longitudinalement entre deux piliers.

De plus, des deux côtés de l'arc triomphal, on a trouvé, sous les plâtras, d'un côté une figure de saint Pierre, de l'autre celle de saint Paul, peintes en grandeur naturelle. Ces belles peintures sont très reconnaissables, bien qu'ayant assez souffert. Elles paraissent du XVe siècle, de même qu'une autre peinture, fort défigurée, et qui semble représenter une chasse : on voit encore un cheval, des jambes humaines, des chiens. Ces peintures, avec d'autres vestiges, prouvent que l'église de Looz a reçu au XVe siècle une décoration polychrome et historiée.

R. KREMER.



RENDEZ A CÉSAR..... Nous avons constaté à plusieurs reprises que diverses revues d'art et certains journaux, non des moins importants, empruntent (?) au *Bulletin* des articles pour les mettre sous les yeux de leurs lecteurs.

Nous ne pouvons qu'être flattés de l'honneur qui échoit à notre modeste publication, et même nous pourrions nous déclarer satisfaits si nos confrères daignaient demander l'autorisation de reproduire nos articles ou tout au moins s'ils ne négligeaient pas de citer la source de leurs emprunts.

Le *Bulletin*, qui a toujours à cœur d'indiquer les sources où il puise, compte bien que cet avis sera entendu et que dorénavant les dits confrères observeront le précepte de rendre à César ce qui appartient à César.

La loyauté et l'équité inspirent le respect de cette règle bien plus que la loi ne l'impose.

LA RÉDACTION.



ON AURA RECONNU sans doute la lourdeur du monument Verwée, qui décore un côté de la place Collignon, à Schaerbeek. C'est pourquoi on veut le contrebalancer par une autre œuvre du même genre. L'administration communale a été saisie d'un projet de statue à la mémoire d'Emmanuel Hiel, qui ferait face à celle de Verwée. Que de statues ! Jamais le monde, il est vrai, n'a porté plus de grands hommes.



UN CONCOURS NATIONAL vient d'avoir lieu dans le grand-duché de Luxembourg pour la construction d'une nouvelle école industrielle et commerciale, et ce concours a abouti à une surprise désagréable pour les architectes diplômés : les vainqueurs qui ont remporté les belles primes étaient des architectes *non diplômés* dont les beaux projets ont sauvé l'honneur professionnel. Voilà qui est de nature à donner raison à ceux qui, en Belgique, préconisent la création d'un diplôme d'architecte !

Avant de songer au diplôme, n'est-ce pas un enseignement plus rationnel, moins suranné que celui qui est donné dans la généralité de nos académies des beaux-arts, qu'il faudrait s'efforcer d'établir ?

Que nos élèves architectes soient familiarisés avec la connaissance des matériaux, leur mise en œuvre, leur forme logique quant à la fonction, leur forme esthétique quant au milieu et à la destination.

Il faut pourtant encore que le jeune architecte comprenne que ces premières études ne constituent qu'un programme qu'il doit développer pratiquement dans la suite. Le public intelligent ne tardera pas à lui délivrer *avec impartialité,* et en connaissance de cause, le diplôme de maître ès arts, s'il en est digne.

Le diplôme des écoles n'est qu'un titre présomptif. Il ne vaut qu'à la condition que l'enseignement soit bon et que le titulaire persévère.

Août 1903. K.



DE LA COULEUR A DONNER A QUELQUES BOISERIES EXPOSÉES A L'AIR. — Les pièces de menuiserie constamment exposées aux injures des éléments sont recouvertes, dans un but de conservation, d'une couche de peinture à l'huile.

La couleur influe singulièrement sur la durée de la conservation du bois. On donne généralement la préférence au noir, qui est la plus mauvaise de toutes les teintes.

Si nous consultons l'expérience, elle est d'accord avec la théorie. Quelques personnes rejettent le noir, parce que, disent-elles, cette couleur ne donne pas de couverture au bois. Tel n'est pas le motif. La physique nous enseigne que le noir est le plus favorable à l'absorption du calorique ou de la chaleur, tandis que le blanc en absorbe fort peu et en réfléchit beaucoup.

Ainsi, toute proportion gardée, du bois recouvert d'une couche noire prendra, par son exposition au soleil, une plus forte dose de calorique; celui-ci, pénétrant dans les pores, les dilate, et il en résulte que le bois se fendille et se crevasse. L'eau et l'humidité y pénétrant ensuite avec plus de facilité ont pour effet d'amener plus tôt la décomposition des boiseries. Cette action du soleil est surtout sensible sous les tropiques, parce qu'elle est immédiate : que l'on consulte les navigateurs qui ont visité les chaudes régions du globe, tous diront que les planches du navire peintes en noir se crevassent, tandis que celles recouvertes d'une couche blanche restent intactes.

Dans notre climat, les rayons solaires n'en déterminent pas moins, quoique d'une manière plus lente, une destruction identique. Si l'on veut la rendre moins prompte, que l'on choisisse, pour recouvrir les boiseries destinées à rester constamment à l'air libre, une nuance claire.



CONCOURS POUR UN PROJET DE DRAPEAU DE SOCIÉTÉ. — Le cercle *Dieu et Patrie* fait appel aux artistes pour le concours de projets de drapeaux, qui se clôturera le 1er novembre prochain.

Les dessins et projets seront laissés à l'entière initiative des artistes.

Le premier prix sera de 200 francs ; en plus, l'artiste primé aura droit au tiers des primes remportées par le drapeau durant les trois premières années.

Des artistes éminents et connus composeront le jury.

Pour conditions détaillées s'adresser au local : Salle des Notaires, 2, rue des Boutiques, Gand.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. NOVEMBRE 1903.

MODÉRATION.



A Commission royale des monuments a tenu, au cours de la première quinzaine d'octobre, sa réunion générale annuelle.

Le discours prononcé par M. le ministre de la justice a contribué à rendre cette séance fort intéressante et, espérons-le, fort utile. Aux yeux de certains, ce discours apparaît comme le dernier mot dans la mémorable querelle des *restaurateurs* et des *pittoresques*.

Qu'il en soit ainsi ou non, personne ne peut s'en émouvoir. Ce qui nous importe davantage, c'est le résultat que doit avoir, s'il est suivi, le conseil de modération donné par M. van den Heuvel. Quand la contradiction règne parmi les préposés à la sauvegarde de nos monuments les plus précieux, sans que les opinions saines parviennent à prévaloir, il est sage de garantir l'art national contre les entreprises qui détruiraient l'œuvre du passé ou engageraient celle de l'avenir.

Aussi le *Bulletin* est-il resté fort calme au milieu des débats tapageurs et trop souvent rouverts entre *poétiques* et *archéologues*. Il s'est gardé d'y entrer. La seule attitude qu'il eut pu prendre était en dehors des camps en présence. Il l'a montré chaque fois que, pour rabattre un ridicule trop inconscient, redresser une erreur de fait trop criarde, relever un principe trop méconnu, il a cru devoir élever la voix. Le point de vue auquel se plaçaient les grands champions de cette lutte n'était pas, à notre avis, le vrai, et nous croyons encore que l'avenir ne tirera aucun profit des idées échangées dans cette dispute.

Si le discours ministériel doit donc être l'ultime incident de la querelle, réjouissons-nous de voir écarté ce qui n'aura été qu'une manifestation de plus du désarroi où se débat le monde des arts.

Pour qui passe en revue, et les rattache entre eux, les épisodes de l'évolution artistique pendant ces dernières années, il est constant qu'une conception nouvelle se fraie une voie dans les esprits. Ses principes, essentiellement contraires aux idées des générations antérieures, n'ont guère rallié la grande partie de notre génération ; mais leur influence est progressive bien qu'encore incomplète et inégalement répartie selon les terrains.

Il est clair cependant que, sous la poussée puissante de ce mouvement, le vieux monde artistique perd pied. Ses hommes sont visiblement désorientés. Les uns essaient de lutter, d'autres suivent en épaves, d'autres enfin s'efforcent d'emboîter le pas. Mais tant que durera la transition, nous verrons un désordre de gens devinant que les temps

sont changés, ne sachant pas bien comment, se débattre dans un chaos pénible, tandis que l'opinion nouvelle, forte de la vérité, avancera d'un pas de plus en plus impétueux.

Comme cette évolution implique une tradition à renouer, une relation à refaire entre l'art du passé et l'art de l'avenir, au fur et à mesure des progrès de celui-ci, les idées se modifient sur celui-là ; et c'est pourquoi il se distingue de plus en plus que les uns estiment les œuvres anciennes pour leur intérêt historique, ou par un sentiment indépendant de leur caractère esthétique, tandis que d'autres les aiment à cause des éternels principes de vie dont elles sont nées. En pratique, les premiers voudraient les figer dans une restitution conventionnelle – une momie, un empaillage — ou dans une décrépitude permanente — un squelette — les seconds souhaitent qu'elles se renouvellent, qu'elles croissent comme il appartient aux choses vivantes.

C'est surtout entre les premiers que se partagent les travaux de restauration et c'est entre eux que se plaça la controverse que nous avons nommée, et au cours de laquelle il s'est dit tant de choses exactes, mais si peu de vrai.

A la vérité, la discussion et la pratique des restaurations se poursuivent aujourd'hui avec beaucoup de science, d'intelligence et d'effort, mais au milieu d'une grande diversité d'opinions et d'une singulière absence de sentiment, si bien qu'il faudrait s'étonner de voir parfois le beau sortir de ces travaux.

En d'autres termes, au risque de parodier un mot trop célèbre, la vérité n'est qu'en marche. Et voilà pour quelle raison il faut se féliciter du discours de M. van den Heuvel : parce que, sans être non plus inspiré par les idées nouvelles, ce discours contient, outre de justes considérations, une précieuse leçon de modération.

Leçon de sagesse : quand les idées ne sont pas mûres, quand les opinions sont insuffisamment instruites, la circonspection s'impose dans les actes qui peuvent compromettre la vérité. Ce mouvement de réflexion, cette position d'arrêt que marque une partie de l'opinion et le discours ministériel fera-t-il faire un grand pas à l'art ? indiquerait-il déjà ce pas ?

Il aura tout au moins pour effet d'embrayer les audaces intempestives. On ne commettra donc plus, il faut l'espérer avec M. van den Heuvel, de ces fautes irréparables que déplorent tant aujourd'hui les amis de l'art ancien. On ne renversera plus n'importe quelle partie de la construction ou de l'ameublement parce qu'elle n'est pas *du même style*, alors qu'esthétiquement elle se comporte très bien dans l'ensemble ou que dans tous les cas on n'espère pas la remplacer par une œuvre de même valeur. Qu'on ne s'y méprenne point : en écrivant ceci, ce n'est pas, comme M. le ministre, par un précepte d'éclectisme, mais par une raison de prudence que nous sommes inspirés. Pour nous, l'unité dans les édifices est une condition de la beauté. Le contester nous semble impossible à quiconque a le sentiment de l'art. Mais l'unité que nous souhaitons n'est pas celle que rêvent les archéologues et ne s'obtient pas par les moyens qu'ils emploient.

❧❧

La question de la décoration des édifices est l'une de celles qui réunissent le moins l'accord des archéologues et des restaurateurs. Par un hasard opportun elle a fait l'objet de la discussion qui a suivi, à l'assemblée de la commission, le discours de M. van den Heuvel.

Si le compte rendu d'un journal quotidien est exact, les avis suivants auraient été successivement émis :

« M. Helbig a déclaré qu'il estimait que les peintures murales découvertes prouvaient l'intention de décorer, au moyen âge, les parois intérieures des églises.

M. Bordiau a fait alors ressortir la tendance — déplorable selon lui — à dénaturer complètement l'architecture de la construction par la peinture.

M. van den Heuvel, ministre de la justice, a émis le désir de voir les deux écoles apporter des spécimens à l'appui de leur thèse.

M. le baron Béthune, gouverneur de la Flandre occidentale, a fait remarquer que les principaux édifices de sa province portaient des traces de polychromie intérieure. Mais, a fait remarquer l'orateur, les matériaux nobles faisaient défaut dans la West-Flandre, le crépissage s'imposait donc, et qui dit crépissage dit peinturage.

Après une remarque de M. Lagasse, qui croit que la polychromie résulte de la nature des matériaux mis en œuvre, la question est renvoyée — encore — à l'année prochaine » (1).

Autant d'avis, autant d'idées.

(1) La même décision avait clôturé la précédente discussion de l'assemblée sur cette question.

Toute cette science ne fait pas avancer d'un pas la question de savoir s'il faut ou non peindre les églises. Qu'importe ce que l'on a fait, voulu faire, ou pu faire autrefois en cette matière. Ce qui intéresse c'est de savoir ce que l'on doit faire. Le problème n'a rien de commun avec l'archéologie. Celle-ci ne peut qu'éventuellement fournir l'appoint de l'histoire et de la tradition à une vérité esthétique dont le principe est dans le sentiment humain. Cette vérité proclame le besoin de la couleur. Elle n'est pas difficile à prouver. Aucun des adversaires de la décoration ne fera de difficulté à reconnaître qu'il éprouve tout agrément à trouver la couleur dans son appartement ; aucun d'eux ne préfère la pluie au ciel d'azur ; aucun ne fait mettre dans le même gris tout ce qui l'entoure chez lui : ce serait le *spleen* en vingt-quatre heures.

Après cela, qu'il nous dise pourquoi les églises doivent faire exception à la règle générale.

Non, il faut les décorer, que ce soit par apposition de couleurs, de marbre, de mosaïque ou par la teinte naturelle des matériaux eux-mêmes. Sans doute celle-ci, dans notre pays, sera généralement insuffisante et, à la condition de soutenir que l'architecte doit être décorateur praticien, elle ne pourra que jouer un rôle partiel dans la décoration d'ensemble. Mais peu importent les procédés qui sont multiples et se multiplieront encore : le principe de la décoration est incontestable.

Autrefois, partout, et chez nous en particulier, on polychromait les églises, sans distinguer entre matériaux nobles ou non. Parcourez le pays, de la mer aux Ardennes,

et partout, sous les plâtres tombés, à l'intérieur et à l'extérieur, dans les porches (1) et sur les pinacles (2), se manifestent les vestiges, plus ou moins importants, de la polychromie achevée, commencée ou projetée.

« A propos de la remarque du baron Béthune, nous écrit un correspondant du Luxembourg, il est à observer que l'enduit sur le nu des murs était également employé, en Wallonie, en plein pays d'exploitation des matériaux nobles. Exemples : Notre-Dame d'Avioth, Notre-Dame de Walcourt, où l'on a remplacé, entre parenthèse, les matériaux grossiers, recouverts d'enduit polychromé, par des matériaux soignés apparents (3). Et l'Italie, le pays par excellence des matériaux nobles, des marbres de couleur, n'est-il pas, en même temps, le pays des fresques, des mosaïques, des graffites, des enduits de toute nature ? »

On aurait pu ajouter que dans la Flandre occidentale les matériaux apparents, la brique mêlée à la pierre, sont plus susceptibles de fournir une coloration harmonieuse que les matériaux dits nobles de la Wallonie. Aussi, ceux qui pensent comme M. Lagasse les ont-ils copieusement exploités en arrachant (ainsi tout récemment à l'église de Jérusalem à Bruges) ces crépissages que M. le baron Béthune a signalés.

Car aujourd'hui — second fait certain — on a arraché partout les enduits sous prétexte de restaurer.

(1) Au Sablon à Bruxelles, à Hal, etc., etc.

(2) A Anderlecht.

(3) Cela s'est fait partout. Et c'est ce que les adversaires de la polychromie appellent restaurer sincèrement !

Dans l'avenir on les remettra. Le principe de la décoration prévaudra, comme ont triomphé tour à tour tant et de plus importantes idées si opiniâtrement combattues.

La Commission des monuments qui, il y a quelques années, fit enlever le crépissage recouvrant, à l'intérieur, l'église d'Alsemberg, vient de décider de le rétablir ; c'est le commencement d'un juste retour des choses. Et, comme l'a dit M. Béthune, qui dit crépissage dit peinturage.

Le discours de M. le ministre van den Heuvel eut donc été bien placé autrefois pour modérer la fougue des dérocheurs. Il n'eut jamais fallu toucher au crépi primitif là où ne s'indiquait pas un travail de restauration nécessaire. Sans le parti-pris des archéologues, on aurait mis à nu moins de plaies superficielles mais coûteuses à guérir ; on aurait épargné la dépense de beaucoup de matériaux appareillés ; on aurait laissé aux édifices plus de leurs souvenirs anciens ; on aurait facilité le rétablissement de l'unité par un achèvement décoratif et rationnel ; enfin l'art de la peinture monumentale serait plus avancé qu'il n'est.

❧❧

Et, maintenant, que l'on mette à rétablir la même modération qu'il eut fallu observer à détruire. Il reste trop d'études, trop d'expériences à faire avant d'amener la peinture décorative à la perfection désirable. Le problème pour beaucoup d'édifices est trop complexe, trop délicat, trop au dessus de nos artistes du jour. Il faudrait cependant se garder de contrarier le mouvement décoratif ; il faut l'encourager largement, mais avec circonspection et discernement. Nous salue-

rons avec joie l'artiste et l'œuvre qui feront faire un pas définitif à la peinture monumentale.

En attendant, si l'on veut suivre un chemin pratique, si l'on veut avancer lentement, c'est-à-dire sûrement, que l'on s'attache surtout à appliquer la couleur à l'ameublement. Le mobilier de nos églises est si mesquinement compris ! Pourquoi ne pourrait-on meubler nos temples avec une large intelligence de l'effet artistique et du sentiment liturgique ? Abandonnons certaines coutumes dont l'origine remonte aux basses époques, par exemple celle de surcharger nos autels des lourds retables qui les écrasent et qui, parfois remarquables par leur exécution, constituent un non sens dans leur principe et une laideur dans leur application. Une draperie, un panneau ou un tryptique devrait être le cadre d'un autel. Les sanctuaires devraient se garnir et s'entourer de courtines ; dans les arceaux des chœurs, comme autrefois, devraient être appendues des tapisseries. Ainsi une décoration partielle par l'ameublement, appropriée avec grandeur et justesse à l'architecture, nous amènerait sans heurt, par des épreuves moins hasardeuses, à la décoration totale.

Cette pratique aurait pour résultat de forcer chacun, par son expérience personnelle, à reconnaître les avantages de la couleur, d'amoindrir les opinions de parti pris ; on aura bientôt fait de voir que la généralisation de la polychromie est indispensable. Déjà, par exemple, en présence du vitrail de Dinant, cette œuvre remarquable, il est impossible, à un homme de sentiment, de ne pas proclamer la nécessité de la couleur dans une construction dont les ouvertures sont garnies de bons vitraux. En même temps la science des couleurs se perfectionnera par l'étude et la pratique des artistes.

Enfin ce système aura l'avantage de rouvrir un champ d'activité à de nombreux métiers d'art, tels la tapisserie, la broderie, qui ne demandent qu'à revivre et qui sont armés déjà pour entrer dans une vie plus active.

❧❧

Mais on n'arrivera à suivre cette voie dont l'aboutissement doit être un notable et définitif progrès que si l'on met beaucoup de tolérance et de liberté dans l'exercice du travail et de la critique artistiques. Apparemment cette liberté existe, mais, aussi bien en matière de travaux modernes que de restaurations, elle manque de sanction, là où se produit l'intervention officielle.

Au département des beaux-arts il n'est de commandes et de subsides que pour les servants d'une vieille école : elle ne garde d'adeptes que par l'approbation et l'encouragement pécuniaire du pouvoir. Et, quant aux commissions de surveillance, elles sont nécessaires. Elles l'étaient surtout quand les outrages à l'art ancien étaient fréquents. Mais il faut reconnaître qu'elles prennent une attitude de plus en plus dirigeante et qu'elles n'ont pas pour mission d'être les régulateurs des idées artistiques.

Nous lisions dans les journaux, il y a quelque temps :

« La Commission royale des monuments a signalé à M. le ministre de la justice que les fabriques d'église sont disposées à croire que, lorsqu'elles ne demandent pas de subsides à la Province et à l'État, elles peuvent se dis-

penser de soumettre à l'autorité supérieure les projets de travaux qu'elles font exécuter aux édifices du culte. Or, les travaux ainsi effectués peuvent altérer profondément les éléments artistiques des édifices du culte (1).

M. le ministre de la justice a adressé aux gouverneurs une circulaire le priant d'inviter les administrations fabriciennes à solliciter, dans tous les cas, l'approbation des pouvoirs publics avant de faire effectuer des travaux d'agrandissement, d'amélioration ou d'ameublement aux églises.

M. le ministre termine ainsi ses observations :

« Il conviendra de leur faire remarquer que les dépenses ordonnées irrégulièrement peuvent être rejetées des comptes ; que mon département se réserve d'examiner, dans chaque cas, si les travaux effectués sans autorisation pourront être maintenus, alors même qu'ils n'auraient rien coûté à la fabrique, et que les fabriciens s'exposent à devoir supporter personnellement tous les frais résultant de l'exécution des mesures qui seraient prises pour faire respecter la loi méconnue par eux ».

C'est évidemment aller trop loin. S'il convient de ne rien égarer du patrimoine artistique national, il convient aussi de ne pas rejeter ce qui peut l'enrichir (2).

Aussi M. le ministre de la justice a-t-il bien fait de recommander la modération.

Lorsqu'il n'est pas apparent que le travail ancien ou projeté est un acte de lèse-beauté, faut-il le repousser ? Il peut arriver que les membres des commissions diffèrent d'avis avec l'auteur et entre eux-mêmes. Doivent-ils condamner ?

On a raison d'être sévère (on ne le serait assez) dans l'appréciation des qualités d'exécution d'un travail, mais il est fort dangereux, pour le progrès de l'art, de rejeter des idées défendables, qui n'apparaissent pas comme entachées de lèse-esthétique, mais seulement de nouveauté.

Modération ! modération ! telle est pour nous la conclusion du discours de M. van den Heuvel, à laquelle on ne saurait attacher assez de prix.

E. G.

(1) Certains monuments ont subi de très bonnes restaurations, sans l'intervention d'aucune commission de surveillance. D'autres en ont subi de mauvaises malgré cette intervention.

(2) L'esprit de cette circulaire s'accommode mal avec le précepte d'éclectisme qui a déterminé le discours ministériel et qui réclame la tolérance pour les manifestations d'art quelconques, sans distinguer entre les modernes et les anciennes.

L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL
A MALINES.

BRUGES, Louvain, Malines, disait un vieux dicton, sont les trois plus belles villes des Pays-Bas.

Depuis quelques années, Malines, fière de son passé glorieux, prend un soin précieux de ses anciennes constructions, témoins de son ancienne opulence.

Ne fut-elle pas à un moment la capitale des Pays-Bas, alors que la gouvernante



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
VUE D'ENSEMBLE AVANT LE DÉGAGEMENT.

Marguerite d'Autriche y tenait sa cour brillante, groupant autour d'elle les savants et les artistes les plus renommés ? La noblesse attachée au palais et les grands dignitaires avaient dans Malines leurs résidences somptueuses. C'est alors que cette ville vécut le temps de sa plus grande splendeur.

Sous l'impulsion de ce milieu propice aux arts, l'architecture forma nos Keldermans. Leur talent, maintes fois, fut mis à contribution dans leur ville natale, selon les nombreux témoignages que nous en avons encore. Pour ne citer que quelques monuments civils, pour la plupart mutilés il est vrai, il nous reste, outre le palais même de Marguerite d'Autriche, les palais des comtes de Nassau et d'Hoogstraeten, l'hôtel de Busleyden, ami intime de Thomas Morus et d'Érasme, la maison des Poissonniers et enfin le palais du Grand Conseil, probablement la dernière œuvre importante de la dernière lignée des architectes Keldermans.

Charles le Téméraire, instituant sa haute cour de justice dans le but d'unifier la législation et la jurisprudence souvent contradictoires des différents pays que la maison de Bourgogne avait réunis sous un même sceptre, avait désigné Malines comme siège de son nouveau parlement. Dès 1474, celui-ci y tint ses assises, dans la maison échevinale, qui, depuis, porte le nom de vieux palais.

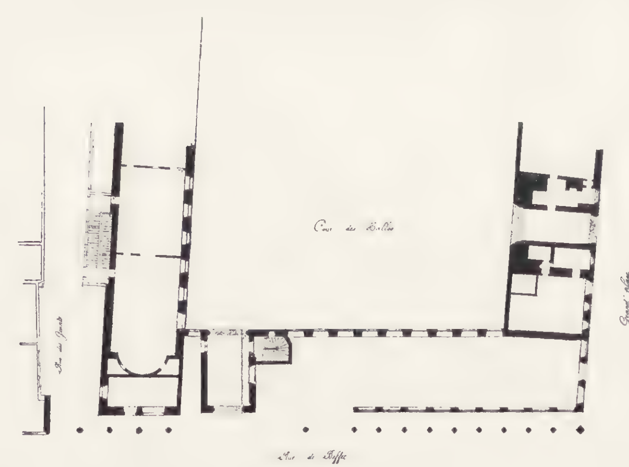
Le magistrat, heureux, à juste titre, de cette marque éclatante de faveur donnée par le prince, montra sa reconnaissance en coopérant largement à tout ce qui pouvait con-

tribuer à maintenir ce parlement à Malines et à y conserver la cour des princesses qui vinrent, bientôt après, s'établir dans ses murs. Marguerite d'York, veuve de Charles le Téméraire, et Marguerite d'Autriche, la tante de Charles V, y choisirent leur résidence ; ce dernier, le futur empereur, passa les premières années de sa vie auprès de sa grand'mère et de sa tante. De fortes sommes furent allouées pour les constructions ou les reconstructions, non seulement des monuments publics, mais même des demeures privées de la noblesse.

La construction d'un palais, digne du parlement, fut décidée : Charles-Quint interviendrait dans la dépense à concurrence de 6,000 carolus d'or, à prélever sur la moitié des confiscations et amendes arbitraires prononcées par le grand conseil.

❧❧

Avant de nous occuper du monument, disons un mot des Keldermans. Le nom de ces architectes essentiellement malinois figure dans les comptes de notre ville depuis la fin du XIVe siècle et y revient d'une manière ininterrompue jusque vers le milieu du XVIe siècle. Comprenant les architectes de la ville, de père en fils, cette famille illustre nous donna successivement Jean I le Vieux, Jean II le Jeune, André I le Vieux, Antoine I le Vieux, Antoine II le Jeune avec son frère Rombaut et finalement Laurent qui mourut à Malines en 1534. Doués d'un rare génie créateur, ils surent donner à l'art ogival de plus en plus décadent un cachet propre, empreint d'une facture toujours inspirée des lois de la stabilité (1), malgré le luxe exagéré des ornementations. L'exubérance et la forme capricieuse des détails imposées finalement par la mode les mirent souvent en face de problèmes difficiles à résoudre techniquement. Cependant, en examinant bien leurs œuvres, on y trouve toujours un fond dévoilant les qualités de parfaits constructeurs. C'est que, à contre-cœur peut-être, chaque génération des Keldermans dut faire une étape de plus vers la décadence finale du grand art ogival qu'ils pratiquaient si glorieusement jusqu'au lendemain du jour où d'Italie de déraisonnables admirateurs importèrent des formes étrangères. Les derniers représentants de notre grande famille d'architectes, subjugués par les artistes et les savants rentrés de Rome à la cour de la gouvernante, durent s'incliner devant l'intruse renaissance et lui consacrer leur gothique crayon. En effet, avant même qu'il n'envahit la France, l'art nouveau fut appliqué au palais de Marguerite d'Autriche. Il



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES. PLAN TERRIER.

(1) On peut ne pas être complètement de cet avis. (N. de la R.)



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
VUE D'ENSEMBLE APRÈS LE DÉGAGEMENT.

y est intimement lié au gothique, à telle enseigne que des colonnes encore existantes, façonnées dans une seule et même pierre, appartiennent à l'un et à l'autre style.

D'autres constructions encore révèlent l'impôt que nos artistes gothiques durent payer à la mode ; mais affranchis de toute contrainte ils retournent à leur art de prédilection. Alors qu'au palais de Marguerite d'Autriche ils devaient, dès 1517, se départir de leurs traditions, ils les reprennent au palais du Grand Conseil douze ans plus tard, jetant ainsi, jusque vers le milieu du XVIe siècle, un dernier éclat de la fertilité de leurs principes traditionnels (1). Avec ces derniers disparaît la lignée de nos architectes. Anoblis par l'empereur, ils transmettent à leurs descendants un blason....., mais point le génie séculaire, créateur de tant de merveilles.

❧❧

Pour arriver au palais du Grand Conseil, disons un mot des Halles, au détriment desquelles il fut construit.

(1) On ne doit pas oublier que les formes de l'art ogival furent usitées, dans l'architecture, jusqu'au milieu du XVIIe siècle et même plus tard dans quelques contrées. (N. de la R.)

*

Ainsi que nous le disions dans une conférence récente, nos archives renseignent, de 1311 à 1326, de fortes dépenses faites pour les Halles ; cependant une halle existait déjà auparavant et subsista.

Après l'incendie de 1342 qui consuma la grande moitié de la ville, de nouveaux travaux y furent exécutés ; on les trouve mentionnés dans les archives. Enfin, à des époques relativement récentes se rapportent les mutilations et les ajoutes vers la Grand'-Place, c'est-à-dire le pignon de gauche et la partie terminale de la tour.

Depuis que le monument est dégagé des constructions hétéroclites qui, dans le cours des siècles, s'étaient incrustées dans ses flancs, nous sommes mieux qu'autrefois à même de suivre la marche des travaux. (Voyez gravure I, vue d'ensemble avant le dégagement, et gravure II, plan terrier après le dégagement.)

Ainsi nous retrouvons incontestablement



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL DE MALINES. PARTIE LA PLUS ANCIENNE DES HALLES VERS LA RUE DES GÉANTS.

la partie la plus ancienne dans la rue des Géants, près de la rue de Beffer. (V. la fig. ci-dessus.) Les bandes en grand appareil d'une pierre schisteuse, à défaut d'indications précises de la corniche, démontrent son grand âge. En effet, si le calcaire bleu, dit petit granit, fait son apparition dans nos édifices vers 1500 seulement, il n'est pas à notre connaissance que la roche schisteuse, probablement des environs de Tournai, se rencontre dans nos constructions érigées après 1300. La présence de cette pierre dans un monument quelconque, au moins à Malines, nous fera classer la partie qu'elle occupe dans la période antérieure au XIVe siècle. Nous nous trouvons donc en présence d'un reste de la halle primitive, « d'oude halle, dat nu de merct is » (1), ainsi que le disent les archives en 1349. Nous attachons une certaine importance à cette dénomination de marché, parce que nous supposions déjà, à l'examen du plan primitif du palais du Grand Conseil, que le rez-de-chaussée de cette partie du palais devait avoir été réservé à une destination semblable. Nous y reviendrons.

Où distinguons-nous maintenant le travail de nos artisans de 1311 à 1326 ? Évidemment au coin de la rue de Beffer, dans le voisinage immédiat du mur plus ancien dont nous venons de nous occuper. Relié à celui-ci non sans qu'on puisse distinguer la jonction, nous retrouvons dans cette partie des éléments appartenant aux premières années du XIVe siècle. (V. figure suivante.)

Nous y voyons notamment une petite fenêtre ogivale murée. Le tore de l'archi-

(1) « La vieille halle qui est aujourd'hui le marché ».

volte descendant de part et d'autre en colonnettes à bases octogonales et à chapiteaux, sinon à crochets du moins au feuillage évoquant encore cette forme, nous reporte à l'époque indiquée. De semblables colonnettes se remarquent latéralement au transept de notre cathédrale ; elles datent évidemment du commencement du XIVe siècle; d'ailleurs, vers le milieu de ce siècle déjà, on ne remarque plus guère de colonnettes cylindriques. Cette fenêtre paraît ne pas trop faire partie intégrante de l'appareil qui l'entoure. Le fragment de la fenêtre voisine, primitivement composée d'un arc en portion de circonférence, portant sur des pieds-droits à tore, sans chapitaux mais à bases cylindriques, s'agence mieux à la maçonnerie voisine. Elle aussi, malgré l'absence de chapiteaux et malgré l'arc peu caractéristique qui la surmonte, indique par l'absence de moulures prismatiques qu'elle n'appartient pas encore à la période qui suit l'incendie de 1342. La colonnette d'angle aussi, par sa forme générale, appartient à l'époque antérieure.



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
VIEUX MURS COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE,
DERRIÈRE L'ARCADE DE LA RUE DE BEFFER.

Si nous comparons cette colonnette à celle du coin sud-ouest vers la place, nous remarquons que cette dernière devait s'arrêter environ à la même hauteur que la première. Or comme des corniches, sensiblement les mêmes, couronnent tout le coin de la rue des Géants et cela à la hauteur où s'arrête la colonnette vers la place et le vieux mur vers la cour dont nous allons parler, nous osons en conclure que l'intention de donner aux halles nouvelles la hauteur de la halle d'avant 1300 nous paraît évidente. L'appareil en calcaire blanc du grand mur à

l'intérieur de la cour vers la rue de Beffer s'arrête précisément à cette hauteur, disions-nous ; la corniche terminale seule manque. Ce mur, bien conservé (v. fig. ci-dessous), est percé d'une série de baies composées de trumeaux chanfreinés recevant des arcades en segment de cercle surmontées de petites fenêtres quadrangulaires, le tout circonscrit par une ogive équilatérale. Le même dispositif règne encore partiellement vers les autres côtés de la cour, sauf vers la rue des Géants.



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
VUE D'ENSEMBLE APRÈS LE DÉGAGEMENT.

L'ogive équilatérale de ces arcades nous ramène encore une fois au commencement du XIVe siècle. Nous savons bien que cette ogive fut utilisée plus tard encore, mais elle est cependant essentiellement propre à cette période de l'art gothique. Il serait d'ailleurs difficile d'attribuer une autre origine à ces murs, à moins d'admettre la reconstruction totale des halles après l'incendie de 1342, à l'exception du coin de la rue des Géants, ce qui est contredit par les dépenses relativement peu importantes faites après cet incendie. La baie sous la tour vers l'intérieur avec son arc en plein cintre surbaissé, contourné d'un écornement à double chanfrein dans le genre de celui que nous avons signalé aux arcades de la cour, sera sans doute contemporaine de celle-ci.



VIEUX MUR DES HALLES VERS LA COUR.

Pour résumer, nous pensons qu'avant l'incendie de 1342 les halles se composaient vers la rue des Géants de la vieille halle aux draps ; vers la rue de Beffer et vers la rue des Halles, des arcatures qui existent encore partiellement dans la cour ; vers la Grand'Place, des mêmes arcatures, conservées elles aussi en grande partie, et d'une porte centrale massive pareille à la baie vers la cour. Le tout s'arrêtait d'après nous à la hauteur du coin de la rue des Géants, sauf la tour qui s'élevait jusqu'au dessus de la voûte du premier étage.

Nous sommes en contradiction avec les



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
FENÊTRE AU FOND DE LA GALERIE.

archéologues qui ont traité la question antérieurement : l'inégalité des deux ailes vers la place était attribuée à l'incendie de 1342. A notre avis, ce ne fut qu'après ce désastre qu'on songea à surélever les bâtiments et à leur donner un aspect moins massif. La grande porte d'entrée à moulures prismatiques, les niches à dais, les arcatures en ogives régnant sous la toiture de l'aile droite et passant devant la tour, de même que toute la partie de cette tour au dessus du premier étage nous paraissent postérieures à cet incendie. La naissance des échauguettes, semblables à celle de la maison échevinale dont nous connaissons la date de construction (1373), confirme absolument cette manière de voir. La porte vers la place semble faite, d'après les comptes de 1345-1346, par Jean Evraerds : « It. meester Jan Evraerds van quareele der portene te makene in de halle enz. ». S'agit-il ici de la porte principale ? Il devait y en avoir plusieurs.

❧❧

Voilà pour les Halles ; nous nous y sommes peut-être attardés trop longtemps. Quant au palais du Grand Conseil nous savons par les comptes communaux qu'on y travailla à partir de 1526. Rombaut Keldermans dressa le plan, et son neveu Laurent s'occupa probablement de la direction journalière des travaux.

Malines possède encore le parchemin original sur lequel le maître traça son projet. Il est un guide précieux pour le parachèvement, bien qu'il ne puisse être suivi à la lettre, comme nous le verrons.

L'œuvre de Keldermans ne fut jamais terminée et s'arrêta à la naissance des arcades du premier étage.

Jusqu'ici cet arrêt fut généralement attribué à l'insuffisance des ressources de la ville. Nous ne sommes pas précisément de cet avis. Certains comptes de fournisseurs nous prouvent qu'une grande partie des matériaux né-



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
TRUMEAU DU COIN VERS LA PLACE.

cessaires pour compléter le monument étaient à pied-d'œuvre, notamment tout le bois de charpente. De même une grande quantité de pierres se trouvaient toutes taillées dans la cour (1). Remarquons qu'à peine quatre ou cinq mètres de hauteur les séparaient encore de la corniche ! Nous y cherchons donc une autre cause et la voici, d'après nous.

La cour ayant quitté la ville, Charles-Quint obligea celle-ci, en 1547, à racheter le palais de la gouvernante, construit en grande partie avec les ressources communales. Ce rachat se fit en vue d'y installer le Grand Conseil pour lequel on était occupé à construire d'autre part ! La date de l'arrêt des travaux correspondant à l'époque de cet achat forcé, nous supposons que le magistrat, mécontent d'avoir dû débourser 7,300 carolus d'or pour un bâtiment qui rendait l'autre sans emploi, abandonna celui-ci par esprit de représailles. Le prix de vente affecté au palais de la gouvernante devait suffire à parachever le palais en construction. Ce n'était donc pas à vrai dire une question pécuniaire qui devait nous priver de la jouissance complète de cette œuvre remarquable. Les matériaux façonnés ne furent pas même mis en œuvre, on abandonna tout, des échoppes furent établies quelques années plus tard sous la galerie ; l'indifférence des générations suivantes fit le reste.



CUL-DE-LAMPE SOUS LA GALERIE.
COIN DE LA GRAND'PLACE.

(1) Cet inachèvement est à rapprocher de celui de la tour de Saint-Rombaut, dont les matériaux, à pied d'œuvre, furent détournés, dit-on, pour la construction urgente de travaux de défense militaire.

(N. de la R.)








CHAPITEAUX DES COLONNES DES ARCADES.



CHAPITEAU ENGAGÉ.

Nous présentons à nos lecteurs une série de planches représentant les parties dégagées. Les beaux chapiteaux sculptés dans la pierre bleue, merveilleusement conservés par la maçonnerie qui les entourait, attirent surtout les regards. Ils portent et répètent souvent les armoiries de la ville, de Charles-Quint, de Marguerite d'Autriche, de la maison de Bourgogne ; l'aigle déployée d'Autriche, les colonnes d'Hercule avec la devise de l'empereur « Plus oultre », des M avec la devise de la ville « In trouwen vast ». Ces chapiteaux et les culs-de-lampe seuls ont leur sculpture dans le style de la renaissance, tandis que les autres sculptures de l'édifice sont encore nettement gothiques.

Inutile de vouloir décrire plus loin cette architecture torturée. Elle est intimement apparentée à celle de l'hôtel de ville de Gand, de l'église Saint-Paul d'Anvers et du sommet de notre tour Saint-Rombaut. Le plan original de l'hôtel de ville de Gand, celui erronément rapporté à la tour de Sainte-Waudru de Mons représentant en réalité la tour de Malines et celui de la tour de Zieriksee, s'ils ne sont pas de la même main que l'original dessin du palais du Grand Conseil, nous paraissent inspirés par le même cerveau.

D'autres monuments de la même époque offrent évidemment des analogies avec le monument qui nous occupe, mais encore faut-il avoir la clef de l'originalité personnelle que tout architecte de valeur possède. Ce sont les œuvres citées plus haut, avec d'autres moins importantes, qui reflètent surtout le génie du maître.

(A suivre.) PH. VAN BOXMEER.

LE NOUVEAU PORCHE DE LA CATHÉDRALE DE METZ.

Il n'est pas un ami de l'art qui, obligé de traverser la *Lorraine*, ne s'arrête quelques heures dans l'antique ville de *Metz* pour y admirer les vénérables restes et les souvenirs de l'époque romaine et surtout pour y faire connaissance avec les richesses artistiques qu'y a répandues l'art médiéval.

La ville de *Metz* était déjà très florissante sous la domination romaine ; en effet, des fouilles récentes ont démontré qu'elle possédait des thermes et d'autres monuments publics, un amphithéâtre construit pour au moins 25,000 spectateurs. S'il fallait d'autres preuves de cette assertion, il suffirait de jeter les yeux sur les ruines imposantes de l'aqueduc qui amenait les eaux de *Gorze* en passant à travers la vallée de la *Moselle*. Plusieurs arcades d'une hauteur extraordinaire subsistent encore à *Jouy*,

près d'*Ars*, et retiennent les regards de tout voyageur qui n'est pas insensible aux manifestations de l'art du constructeur.

Le temps et l'espace nous manquent pour décrire les antiquités que recèle le Musée municipal et entre autres les nombreux autels et tombeaux, vieux de plusieurs siècles ; nous croyons toutefois devoir une mention spéciale à une plaque en ivoire du xe siècle. Cette plaque, finement sculptée, doit avoir servi de couverture à un livre pieux quelconque ; elle représente la scène du crucifiement avec cette particularité que les *évangélistes* y sont figurés selon le mode appelé *anthropomorphe*, c'est-à-dire avec un corps humain surmonté de la tête de leur animal symbolique.



LE PORTAIL OUEST DE LA CATHÉDRALE DE METZ. Phot. H. Prillot.

Nous ne parlerons pas non plus des monuments tant civils que religieux du moyen âge, quoiqu'ils soient en général dignes d'une visite attentive ; nous supposons aussi que les lecteurs du *Bulletin* connaissent suffisamment le superbe joyau qui s'appelle la cathédrale pour que nous puissions nous borner à dire quelques mots du portail principal de ce beau monument, portail qui fût récemment inauguré par S. M l'empereur d'*Allemagne* lui-même.

Ce portail est devenu en quelque sorte un lieu de pèlerinage que tout le monde veut visiter :

Celui-ci, poussé par la curiosité ou par son loyalisme, va voir la figure de *Guillaume II* qui se drape dans les amples plis du manteau du prophète *Daniel ;* celui-là est désireux, avant tout, de jouir d'une œuvre nouvelle, de connaître le résultat d'une entreprise extraordinaire pour notre époque, de s'assurer de quelle manière les maîtres allemands ont résolu le problème ardu et compliqué qui leur avait été posé.

Il importait d'ériger un portail avec porche en concordance avec le style de la cathédrale, lequel, quoi qu'on en ait dit, revêt bien le caractère bourguignon, alors qu'à l'origine le

monument, adossé à d'anciennes constructions, n'avait pu recevoir de portail à sa façade ouest.

Les artistes allemands ont donc dû *créer* une œuvre de caractère français, et là n'était pas la moindre difficulté.

D'autre part, si *Blondel*, en construisant pour le chapitre de la cathédrale le fameux portail qui a été démoli pour faire place au nouveau (1), chercha à masquer les formes gothiques réputées barbares, l'architecte actuel devait, au contraire, faire valoir les parties anciennes et y raccorder les constructions nouvelles.

Plusieurs années d'études et de nombreux voyages furent consacrés à l'élaboration du projet ; les dispositions qui ont été finalement adoptées reçurent de hautes approbations.

Certes il ne faut pas s'exagérer l'importance de l'effet produit, ni affirmer un enthousiasme sans restriction aucune (quelle est l'œuvre humaine sans défauts ou non sujette à critique ?), mais il convient de blâmer l'appréciation donnée par certaines revues qui, poussant le chauvinisme jusque dans le domaine artistique, et ne parvenant pas à cicatriser certaine plaie qui date de 1870, ne craignent pas d'appeler ce chef-d'œuvre un « pastiche » (2).

Pastiche, parce que les artistes se sont inspirés des bonnes traditions, des exemples nombreux que la *France* montre avec un légitime orgueil ; pastiche, parce que le poème sculpté qui couvre le monument nouveau a été suggéré par des poèmes similaires dus aux tailleurs d'images du moyen âge ?

Nous attribuons, au contraire, d'autant plus de mérite aux artistes parce qu'ils se sont préoccupés de rechercher ce que l'auteur des plans de la cathédrale eût réalisé en l'occurrence. Ils devaient évidemment traiter leur sujet dans une forme conciliable avec le style français du XIIIe siècle qui est bien celui des parties les plus anciennes de la cathédrale, et dès lors ils devaient s'inculquer les idées qui présidaient à cette époque à l'érection des portails ; ils devaient s'ingénier à s'identifier, en quelque sorte, avec les *maîtres ès œuvres* d'il y a sept siècles. Malgré tous les genres de difficultés, ils

(1) Le portail de *Blondel* qui ne manquait pas de proportion fût érigé en 1764 comme témoignage de reconnaissance pour la guérison inopinée de *Louis XV* (août 1744). — Ce portail ne cadrait nullement avec la façade devant laquelle on l'avait pour ainsi dire collé.

(2) Il est impossible d'apprécier autrement des articles comme celui paru dans l'*Art et l'Autel* (Paris, juin 1903) et dont voici quelques extraits :

« Au point de vue historique, la construction de » ce portail est une erreur d'archéologue naïf ; le » portail nouveau n'est pas gothique, parce que le » gothique n'est pas absolument un ensemble de » lignes et de proportion. Il y a dans les monu- » ments anciens une âme gothique qui ne vit pas » dans les pastiches des sous-Viollet-le-Duc, qu'ils » soient allemands, anglais ou français.

» Autant la cathédrale de Metz est aérienne, pure » et simple, autant le portail de S. M. Guillaume II » est chargé, lourd et prétentieux. N'insistons pas » sur la statue ridicule où Guillaume II s'est fait » représenter en Daniel, pour le rire des généra- » tions présentes et futures.

» Saluons les ruines éparses du portail de Blon- » del détruit et jeté à la poussière des chantiers. » Celui-là était du XVIIIe siècle, temps où l'architec- » ture valait ce qu'elle pouvait valoir, mais où elle » avait au moins le mérite d'être originale, de n'être » pas une copie de copie.

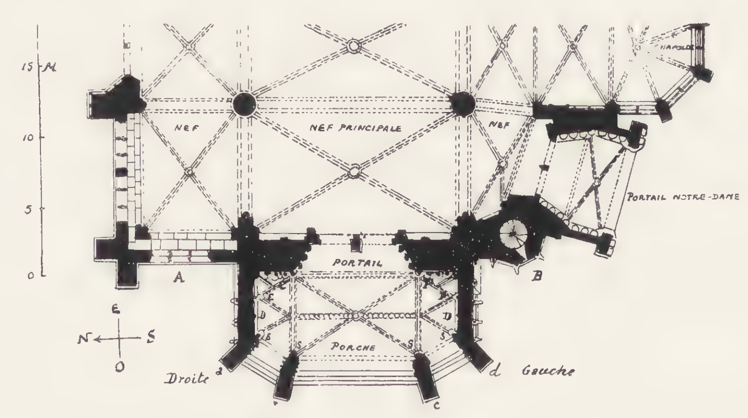
» Il y avait peut-être une raison allemande pour » que le portail de Blondel fut détruit : cette œuvre » plaquée au seuil de la vieille cathédrale chantait » aux yeux le nom glorieux et français de Fontenoy. » L'œuvre avait été offerte par Louis XV en sou- » venir d'une guérison suivie d'une victoire. Si le » passé de la Lorraine et de l'Alsace gêne le fou » couronné (! ?) de Berlin, il faudra raser tous les » murs et couper tous les arbres qui sur la terre » vaincue ont une fidélité — mourante, hélas ! — » dans les cœurs des habitants. »

Une opinion exprimée avec cette extravagance est nécessairement suspecte. A nos yeux, ce porche, auquel celui de Blondel n'est pas comparable, ni comme importance, ni comme richesse, ni comme élégance, ni comme science, ni surtout comme idéal, est de ces œuvres capitales qui indiquent, sans contestation possible, le triomphe du nouvel esprit de notre temps.

Il n'est pas une copie de copie ni le pastiche d'un sous-Viollet-le-Duc ; s'il n'a l'*âme gothique*, il est inspiré de l'âme chrétienne du XIXe siècle.

ont, à notre humble avis, produit une œuvre originale et magistrale, laquelle sera plus admirée encore lorsque la patine aura enlevé sa tonalité trop crue et harmonisé au point de vue de la couleur les pierres nouvelles avec les pierres anciennes.

Ainsi qu'on pourra le remarquer sur le plan ci-joint, l'architecte a judicieusement limité la largeur du porche aux contreforts disposés au droit des colonnes de la nef principale; la fenêtre A de la basse nef Nord, que *Blondel* avait impitoyablement condamnée, a pu ainsi être rétablie à son ancien emplacement; la tourelle B, côté Sud, qui avait été également cachée, a été entièrement dégagée et heureusement raccordée au nouveau porche.



CATHÉDRALE DE METZ.
PLAN TERRIER DU COTÉ OUEST ET DU NOUVEAU PORCHE.

La vue en élévation (p. 145) montre de plus que le dit porche a reçu des dimensions proportionnées en hauteur, tout en laissant vue dans sa majestueuse beauté la fenêtre avec rose percée dans la façade. Ajoutons qu'à l'intérieur de la nef le triforium a été reconstitué ou maintenu de manière à réaliser l'unité de décoration architecturale de cette partie de l'édifice.

Voici d'après M. *Tornow*, architecte du dôme, les principales dimensions du porche (1) :

Largeur hors œuvre = $19^{m}50$;
Profondeur hors œuvre = $10^{m}00$;
Largeur dans œuvre = $14^{m}50$;
Profondeur dans œuvre = $5^{m}50$.

La plus grande hauteur (sommet du gable de l'arcade principale) est de 25 mètres ; la plateforme est à 15 mètres.

L'arcade centrale mesure $8^{m}50$ de largeur et $13^{m}50$ de hauteur; les arcades latérales ont $2^{m}50$ de largeur et $11^{m}50$ de hauteur. Quant aux portes, elles n'ont pas moins de $7^{m}05$ de hauteur et $2^{m}25$ de largeur.

Ces dimensions en disent long sur l'importance du travail, et nos lecteurs ne seront pas étonnés d'apprendre que la dépense s'est chiffrée par une somme de 1,300,000 marks, soit 1,625,000 francs.



Nous ne nous attarderons pas à la description architecturale du porche dont l'ensemble peut être jugé à suffisance par les dessins que nous avons donnés; nous passerons également sous silence les multiples ornements architecturaux tels que les baldaquins et les culs-de-lampe, les rosaces, les crochets, si caractéristiques, de même que les riches et intéressantes décorations sculpturales inspirées par le règne végétal, et nous nous contenterons de résumer l'œuvre iconographique proprement dite, l'une des plus importantes qui aient été réalisées de nos jours.

Sur le trumeau du portail se dresse majestueusement la statue du *Christ* bénissant, debout sur le lion et le dragon; sous le Christ on remarque le roi *David* jouant de la harpe.

(1) Dans notre visite au porche nous avons pris pour guide l'excellent ouvrage que cet architecte a publié et auquel nous renvoyons les lecteurs désireux d'étudier à fond ce chef-d'œuvre. Cet ouvrage est intitulé : *Das neue Hauptportal des Metzer Doms von* PAUL TORNOW, *Kaiserlichem Regierungs- und Baurath, Dombaumeister. — Metz. Druck und Verlag von Paul Even. 1903.*

A la hauteur du Christ, dans les ébrasements du portail et sur les faces du fond du porche C F qui leur font suite, se trouvent les statues des *apôtres*, aisément reconnaissables, notamment aux instruments de leur supplice.

Du côté Nord, c'est-à-dire à la droite du Christ, dans l'ébrasement : saint *Pierre*, saint *André* et saint *Thomas*; sur la face du porche : saint *Simon*, saint *Mathias* et saint *Philippe*; du côté opposé : saint *Paul*, saint *Jean*, saint *Jacques le Majeur*, saint *Jacques le Mineur*, saint *Bartholomée* et saint *Thadaée*.

Chaque pied-droit présente six niches dans lesquelles l'on remarque, d'une part : cinq *vierges sages* et en dessous un arbre en pleine efflorescence ; d'autre part : cinq *vierges folles* et en dessous un arbre desséché.

Le linteau des portes est soutenu par des consoles où figurent des *anges* portant des couronnes ou des encensoirs.

Le tympan est consacré à la représentation du *Jugement dernier*.

Il est divisé en trois bandes horizontales dont celle du dessous rappelle la *résurrection des morts* et, la suivante, la *séparation des élus d'avec les damnés*; dans la bande supérieure trône le *Juge incorruptible*, que la sainte *Vierge* et saint *Jean*, dans l'attitude de la prière, essaient en vain de fléchir; plus loin se tiennent des anges avec les instruments de la passion, et au dessus du Juge suprême planent des anges portant le *soleil* (côté Nord) et la *lune* (côté Sud).

Le tympan tout entier est encadré par trois archivoltes ornées de figurines d'anges sous des baldaquins :

La première archivolte compte sept *Chérubins* et sept *Séraphins*; la seconde, quatre *Dominations*, quatre *Puissances*, quatre *Principautés* et les archanges *Michel, Gabriel, Raphaël* et *Uriel*; la troisième six *anges* sonnant de la trompette, six *anges* portant des torches, trois *Trônes* et trois *Vertus*.

Avant de quitter momentanément le portail dont il nous reste à décrire le soubassement, disons que la face vers la nef est consacrée à la sainte *Vierge*. Le trumeau porte de ce côté la statue de la *Mère de Dieu* avec son divin enfant; les parois ont reçu des bas-reliefs représentant l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Circoncision* et la *Fuite* en *Égypte*.

Nous arrivons maintenant aux tympans des faces du fond (C et F) du porche où nous avons signalé la continuation des séries de statues des apôtres; la décoration de ces parties fait suite à celle du tympan du portail ; du côté Nord (C) est figuré le *Ciel* où trône le patriarche *Abraham*; les âmes des élus portées par des anges sont reçues dans son sein ; du côté opposé (F) se remarque l'*Enfer* où domine *Satan*, accompagné de démons et de damnés.

Dans l'intérieur du porche nous remarquons ensuite, faisant face au portail, quatre statues, S. de la même grandeur que celles des apôtres : elles représentent quatre saints évêques de Metz, à savoir : saint *Clément*, saint *Arnold*, saint *Chrodegang* et saint *Firmin*. Deux autres statues, de même échelle, se dressent sur les petits côtés D, du porche : saint *Étienne*, patron de l'église (en E à droite) et saint *Paul*, patron du chapitre (en P à gauche).

Les côtés dont il s'agit sont divisés en trois arcatures aveugles ogivales dont deux d'entre elles sont accouplées et surmontées d'une rosace. Leurs tympans portent comme sujets, d'une part : la prédication, la condamnation et les préparatifs du supplice de saint Étienne; d'autre part : Paul sur le chemin de Damas, sa prédication et son refus de sacrifier aux dieux.

Les rosaces montrent : la lapidation de saint Étienne et la décollation de saint Paul.

Les parties restantes des arcatures sont divisées chacune en cinq compartiments à quatre lobes, avec un fouillis de feuillages dans les écoinçons.

Du côté droit on y a représenté, en bas-relief, des scènes de l'Ancien Testament et notamment les sujets suivants :

Dieu crée la lumière ;
» » les astres ;
» » la terre et les mers ;
» » les animaux de la terre ;
» » les poissons et les oiseaux ;
» » l'homme ;

Dieu défend à Adam et à Ève de manger du fruit défendu ;

Adam et Ève mangent du fruit défendu ;

» » sont chassés du paradis ;

» » se livrent au travail ;

Caïn tue son frère Abel ;

Dieu demande à Caïn : Qu'as-tu fait de ton frère ?

L'Arche de Noé ;

Le Sacrifice de Noé ;

» » d'Abraham.

Du côté gauche figurent des tableaux du Nouveau Testament :

L'Annonciation ;

La Visite de Marie à Élisabeth ;

La Naissance de Jésus-Christ ;

Les anges annoncent la naissance du Christ aux bergers ;

L'Adoration des mages ;

La Fuite en Égypte ;

Le Baptême de Jésus-Christ ;

Le Sermon sur la montagne ;

Les Noces de Cana ;

L'Entrée à Jérusalem ;

La Trahison de Judas ;

Jésus devant Pilate ;

Jésus porte sa croix ;

Jésus meurt sur la croix ;

La Résurrection

Le soubassement du porche est tout aussi bien décoré ; il comporte sur son pourtour, depuis le portail jusqu'aux arcades d'entrée extérieures, une série de niches, au nombre de 7 de chaque côté, lesquelles renferment chacune deux figures de *prophètes* ou de *sibylles*.

Nous distinguons :

Du côté droit :

Isaïe et *Jérémie ; Daniel* et *Ézéchiel ;* la *Sibylle Érythrée* et *Nahum ; Habacuc* et la *Sibylle Persique ; Sophonie* et *Aggée ;* la *Sibylle Lybique* et *Zacharie ; Malachie* et la *Sibylle de Delphes*.

Du côté gauche :

Moïse et *Samuel ; Élie* et *Élisée,* la *Sibylle de Cumes* et *Osée ; Joël* et la *prophétesse Marie ; Amos* et *Abdias ;* la *prophétesse Déborah* et *Michée ; Jonas* et la *prophétesse Anne*.

Celles de ces figures posées dans les niches qui se trouvent sous les statues des apôtres sont assises.

❧❧

Le plan (p. 147) du porche indique en pointillé le tracé des nervures des voûtes ; l'imagination du sculpteur s'est encore donné libre cours, tout au moins dans la décoration de la clef de voûte et de l'arc parallèle à la façade.

La clef de voûte est ornée de l'*Agneau divin ;* l'arc porte en 12 médaillons les *signes du Zodiaque* dans l'ordre ci-après, en partant de gauche à droite :

Capricorne, Verseau, Poissons, Bélier, Taureau, Gémeaux, Écrevisse, Lion, Vierge, Balance, Scorpion, Sagittaire.

❧❧

Il nous reste à examiner l'extérieur du porche qui présente encore beaucoup d'intérêt au point de vue iconographique tout en étant, comme il convient, plus sobre d'ornements, notamment dans les parties non abritées.

Les archivoltes des arcades sont ornées de figurines assises sous de riches baldaquins.

Les arcades latérales comptent chacune deux rangées de huit figurines ; l'arcade centrale deux rangées de dix-huit.

La rangée extérieure de l'arcade de droite nous montre huit *Martyrs;* la rangée extérieure huit *Vertus,* à savoir : la *Force,* la *Prudence,* la *Pureté,* l'*Humilité,* la *Foi,* la *Charité,* l'*Espérance* et la *Bonté.*

Dans la rangée extérieure de l'arcade de gauche nous voyons huit *Confesseurs ;* dans la rangée intérieure huit *Arts libéraux : l'Agriculture,* la *Médecine,* la *Géométrie,* la *Musique,* l'*Astronomie,* la *Philosophie,* la *Peinture* et la *Grammaire.*

Quant aux figurines de l'arcade principale on y remarque dans la rangée extérieure dix-huit *Vieillards* et *Rois* de l'*Apocalypse ;* dans la rangée intérieure dix-huit *Vierges chrétiennes*

❧❧

Les contreforts sont ornés des statues colossales des quatre grands prophètes, placées dans l'ordre suivant en allant de droite à gauche : *Isaïe* (a), *Jérémie* (b), *Ézéchiel* (c) et *Daniel* (d).

Le visage du prophète Daniel, que l'on aperçoit le premier en débouchant de la *Paradeplatze*, est d'une ressemblance frappante avec celui de S. M. l'empereur allemand.

Les contreforts se terminent par des pinacles à crochets qui portent à leur sommet un animal évangélique.

Le *lion* (saint *Marc)* se trouve au dessus de la statue d'*Isaïe ;* le *bœuf* (saint *Luc)* au dessus de celle de *Jérémie;* l'*aigle* (saint *Jean)* repose au droit d'*Ézéchiel;* enfin l'*ange* (saint *Mathieu)* occupe le pinacle de *Daniel.*

Au dessus du fleuron terminal du gable de l'arcade centrale trône l'*archange saint Michel,* terrassant le dragon.

Enfin la niche qui est pratiquée dans ce gable abrite une statue assise du *Sauveur,* accompagnée de figures d'anges qui l'encensent et l'adorent.

❧❧

Pas n'est besoin, pensons-nous, d'entrer dans des détails explicatifs au sujet de ce poème de pierre ni d'analyser ce chef-d'œuvre de sculpture au point de vue de l'idéal chrétien. Il suffira de faire remarquer avec M. Tornow (1) que le porche tout entier est érigé à la plus grande gloire du Christ qui est représenté comme *Docteur* sur le trumeau, comme *Juge* sur le tympan et comme *Vainqueur* dans le gable extérieur.

Nous pensons que, tout en étant forcément incomplète, notre description suffira pour montrer à nos lecteurs le champ immense que présente pour l'étude, tant de l'architecte que du sculpteur, le nouveau porche de *Metz.*

Puisse-t-elle leur donner un avant-goût du sentiment de bonheur artistique qu'ils éprouveront en allant visiter cette œuvre capitale.

A. v. H.

(1) Voir ouvrage cité.

MOSAIQUE DE VERRE.



LE travail dont nous publions une reproduction très réduite, et conséquemment fort affaiblie, est remarquable à plus d'un titre.

C'est une mosaïque de verre constituant un bloc destiné à former une prédella pour l'autel-tabernacle de la chapelle du séminaire Léon XIII (école Saint-Thomas d'Aquin), à Louvain. Cette pierre mesure 2m38 de longueur sur 0m48 en hauteur. Les cubes dont se compose le fond ont, à la surface, un format presque invariable de 0m017 × 0m017. Les plus grandes parcelles de la figure même ne dépassent pas neuf millimètres carrés.

Le mérite de ce travail ne réside pas dans l'originalité de la composition. C'est d'une photographie du Christ au tombeau de Holbein (tableau qui repose au musée de Bâle) que dut se servir l'artiste pour la confection de ses cartons.

La grande valeur de cet essai, qui est une réussite, consiste dans le grand et juste effet décoratif obtenu. Sous ce rapport le but a été parfaitement atteint. Il était à craindre que, comme dans trop de mosaïques modernes, on ne s'efforçât, par des procédés de coloration analogues à ceux en usage pour le tableau, à concourir, avec le modèle, à atteindre la fusion des tons. C'est ce que le premier décorateur venu aurait fait, et cela lui aurait valu une déplorable mosaïque, où, grâce à sa teinte neutre, chaque cube de verre eut été démarqué par le trait-joint sur son voisin et aurait contribué à réduire une masse molle et sans tracé. M. Pr. Cornélis, de Gand, l'auteur de ce travail, s'est souvenu des principes. Il a traité la



(SEPULCHRUM EJUS ERIT GLORIOSUM. ISAIE.) Dessin de N. K.

LE CHRIST AU SEPULCRE, MOSAIQUE PAR M. CORNÉLIS. ENSEMBLE ET DÉTAIL DE LA TÊTE.

mosaïque comme la mosaïque. Il obtient l'harmonie par les influences réciproques des colorations de chaque cube.

De près, les teintes les plus heurtées, les plus fortes voisinent et leur choc même provoque sur la rétine du spectateur, éloigné à la distance peu considérable qu'il faut pour embrasser l'ensemble, une impression de lignes, de coloris qui fait de ce Christ au tombeau un des plus émouvants qu'on puisse voir dans les œuvres modernes.

Il y avait là, assurément, une difficulté considérable. Au lieu d'une juxtaposition de tons, adoucis l'un par l'autre, il a fallu chercher parfois la dureté et ne pas se laisser arrêter par l'effet désagréable des petits joints. C'est ainsi que le *blanc* des yeux entr'ouverts est rendu par un bleu vif ! Or, à distance, il paraît absolument normal. Ce détail suffit à donner une idée du reste. Il fallait de l'audace pour entreprendre un tel travail. M. Cornélis a eu cette audace et elle lui a parfaitement réussi. Il est juste de l'en féliciter. Cette traduction, mais traduction rationnelle, en mosaïque, d'un tableau, au prix de tant de difficultés, est assurément une œuvre originale autant qu'une œuvre décorative.

J. E. T.



NOTES TECHNIQUES.

Placement de la tuile ordinaire.

ES éternelles questions que se pose le chercheur essayant de trouver la toiture parfaite sont celles que l'on découvre dans tous les catalogues : légèreté, solidité, économie, herméticité complète à l'eau et ventilation proportionnelle à la destination des locaux. Tel est le cauchemar perpétuel du novateur. S'il est certain que jusqu'à présent aucun système ne satisfait à tous ces desiderata, il est toutefois intéressant de constater l'activité et l'ingéniosité qui se manifestent dans cette branche de l'industrie du bâtiment.

Nous avons notamment la bonne fortune de faire connaître à nos lecteurs un produit qui n'a pas la prétention de résoudre le problème ci-dessus, mais qui s'attache à perfectionner la tuile, ou plutôt la vulgaire panne, et lui permet de rivaliser sur bien des points avec ses concurrentes modernes.

C'est un système qui fixe la panne solidement et permet, en cas d'infiltration, l'écoulement des eaux. Il s'applique, non pas aux toitures à faire, mais aux toitures déjà construites, principalement aux toitures rurales ayant besoin d'être aérées ; l'application s'en impose là où les torchettes de paille sont d'usage courant ; en effet, le coût de ce produit est réduit au prix de la torchette, il aère comme celle-ci, n'en a pas les inconvénients. De plus il fixe la tuile de façon extraordinairement solide et s'oppose à l'introduction des petits animaux, chose importante dans les greniers.

La fig. I, 1 ci-contre fera mieux connaître le procédé : elle représente un des supports ; celui-ci en zinc galvanisé A FROID se compose d'une rigole, terminée par deux dents solides, prenant les tuiles de dessous par dessus, tandis que la partie recourbée A les prend par dessous. Ces supports se placent à l'intérieur sous la toiture.

La partie concave vers le haut est munie d'oreilles, dans lesquelles se glisse la base A du support suivant; l'extérieur est muni d'oreilles destinées à y glisser un morceau de zinc recourbé suivant la fig. I, 2 lequel est fixé avec clous aux latteaux. Le même fait se reproduit jusqu'en haut, et voici le placement fait. On objectera par erreur que la pose en est longue ; des ouvriers couvreurs, non habitués à ce travail, en placent couramment 100 à l'heure ; le prix qu'on pourrait croire exagéré est l'équivalent du prix de la torchette.

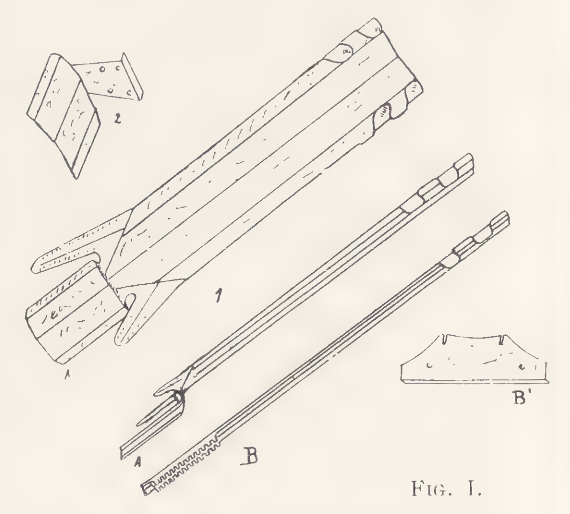


Fig. I.

Examinons le support lui-même : il est fait de façon à prendre exactement le côté de la tuile et évite le rejointoyage, toujours désagréable, car le moindre mouvement de toiture le craquelle et en occasionne la chute. Ce système ne s'oppose cependant pas au rejointoyage de la panne qui peut se faire concurremment, si on le veut.

Le support est exécuté de telle façon que les eaux ou la neige fine qui pourraient s'infiltrer sous les pannes dans la partie convexe formant rigole glissent et s'écoulent vers la partie inférieure qui, elle, est munie de deux arêtes destinées à forcer l'eau à se réunir au centre

pour tomber sur le support suivant et ainsi de suite jusqu'au bas de la pente. Afin de renforcer les dents prenant les pannes par dessus, des nefs ou côtes accroissent leur résistance ; pour la même raison les bords sont légèrement re-

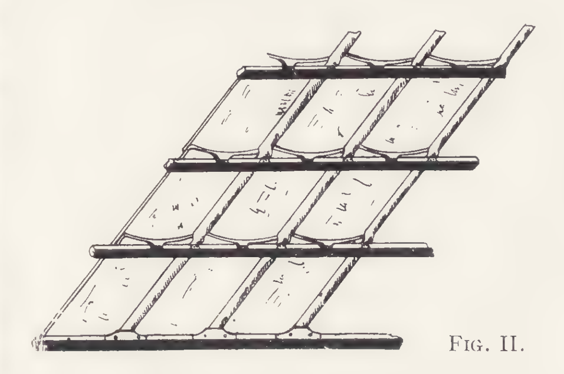


Fig. II.

tournés. Afin de faciliter la rapidité de la pose, les oreilles servant à l'emboîtement sont légèrement recourbées vers le côté de l'introduction. Le bas de la toiture offrait une grande difficulté à vaincre : elle l'a été aussi aisément que les autres; la fig. II fera connaître la disposition adoptée. Ce support, identique aux autres dans la partie supérieure, a sa partie inférieure de dessous garnie à droite et à gauche de dents (fig. I, B) et s'emboîtant sur un fer courbé (B') prenant exactement la forme de la panne, et solidement fixé au bois ; la rigole, elle, se prolonge sous la tuile.

La fixité, la rigidité obtenues ne peuvent se démontrer par le croquis; les essais qui ont été faits les ont prouvées. Il est très intéressant de constater que jusqu'à présent l'on s'est toujours préoccupé de fixer la tuile ou panne par l'axe, ce qui n'empêchait pas son déplacement, tandis que ce système la fixe à chaque angle et l'immobilise complètement.

Al. Behr.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

Le Clocher de Dinant.

On n'a pas ménagé, cette année, les éloges à la belle cité des copères. On a loué l'exposition de dinanderies et, par ricochet, la ville, ses habitants et leur bon goût. Ce n'est que raison. Les Dinantais ont prouvé à l'exposition qu'ils ont été artistes au temps passé et qu'ils le sont toujours à l'heure qu'il est. Mais ils ont souillé d'une tache leur renom artistique en réparant, cette année, la vieille *boule* de leur collégiale.

Tout le monde connaît le clocher-poire de Dinant et le paysage unique qui l'encadre. Voici en deux mots son histoire. D'après les plans originaux, l'église Notre-Dame était destinée à recevoir deux belles tours carrées à sa façade occidentale. Mais les difficultés des temps n'en permirent jamais l'achèvement et elles restèrent depuis leur origine à l'état de tronçons.

D'autre part, au moyen âge, l'hôtel de ville-beffroi se trouvait sur le pont de Meuse. Au milieu du XVIe siècle on projeta d'y élever une flèche dans le goût de l'époque. La charpente en était construite quand les architectes émirent des doutes sur la solidité des piles du pont, et les travaux furent arrêtés. La flèche restait donc sans destination, quand l'évêque de Liége Gérard de Groisbeeck, mis au courant de l'affaire, proposa à la commune de la reprendre pour son église. L'affaire fut conclue et on installa la fameuse *boule* entre les deux tronçons de clocher (1). Assemblage malheureux, s'il en fut. Bien des tours en Belgique furent abîmées à la fin du XVIe siècle, mais aucune ne fut si malmenée que celle de Dinant. On ne se contenta pas comme à Aerschot, Hal, Hoog-

(1) L'authenticité de ce fait est constatée par le cartulaire de Dinant, mais des modifications n'ont-elles pas été postérieurement apportées à cette toiture dont la forme rappelle par certains points le XVIIe siècle ? (N. de la R.)



DINANT. LA BOULE. Dess. de R. L.
ÉTAT ACTUEL.

straeten d'achever vaille que vaille une construction incomplète, mais en dépit de toute esthétique et du plus vulgaire bon sens on ajusta ensemble deux choses absolument hétérogènes. Et pour comble, au lieu de placer la flèche *sur* une tour, on la plaça à côté : le toit à côté de la maison, le chapeau à côté de la tête

Lorsqu'au XIXe siècle l'appréciation des beautés de son site fit de Dinant un lieu célèbre de villégiature, la vue de la Meuse, du rocher, de la citadelle et de l'église devint un paysage classique en Belgique, figurant dans les manuels de géographie élémentaire, et se pavanant sur les affiches des gares. Et voilà que les Dinantais, grisés, se sont imaginés que Dinant ne serait plus Dinant si on venait à toucher à leur clocher. Aussi, lorsqu'un projet de restauration de la façade fut dressé, la majorité de la population s'en déclara adversaire et voulut qu'on réparât simplement les avanies que le temps avait causées à la poire. Les artistes eurent beau protester et les commissions refuser des subsides, rien n'y fit ; cette année, les Dinantais mirent résolument la main à l'œuvre ; et, actuellement, toute fière de sa victoire, l'antique boule fait étinceler au soleil le nouvel habit dont l'a revêtue l'amour aveugle de ses compatriotes ; elle est sûre, à présent, de n'avoir plus à redouter de rivales d'ici à plusieurs générations.

Eh bien, c'est dommage, c'est bien dommage, non moins au point de vue du pittoresque qu'au point de vue de l'art !

Que diable ont-ils donc vu dans cette poire, les Dinantais ? Oh mais, vous diront-ils, c'est la caractéristique de notre cité ! Enlevez-la, et ce ne serait plus *ça*. Soit, ce ne serait plus *ça*, sauf à être beaucoup mieux que *ça*. Je ne fais pas aux *copères* l'injure de supposer qu'aucun d'entre eux prendrait le parti de l'état actuel sous le rapport monumental ! Pourquoi alors ne pourrait-on pas changer en mieux ce qui



DINANT. LES DEUX TOURS. Dess. de R. L.
ÉTAT PROPOSÉ.

est mauvais? Pourquoi ne pourrait-on pas achever la belle collégiale qu'avait édifiée la ville au temps de sa gloire ? Pourquoi laisser ce monument superbe défiguré par un décor ridicule ? — Mais le paysage y perdrait. — Pas le moins du monde : deux tours simples et élancées, séparées entre elles par une échappée sur le roc, cadreraient infiniment mieux avec la masse sombre et gigantesque de l'arrière-plan que la lourdeur actuelle sans relief, sans jour, sans lignes. — Mais on ne verrait plus que c'est Dinant ! — O dérision ! Est-ce donc cette poire seule qui fait Dinant ? Les Dinantais s'imaginent-ils qu'ils sont seuls à vivre à l'ombre d'une boule ? Mais elles se comptent par centaines les boules ou poires, la plupart moins laides, tandis que d'églises ayant deux tours à la façade occidentale il n'y en a pas trois en Belgique ! Comparez les croquis que nous donnons de l'état actuel et de l'état tel qu'il pourrait être, direz-vous encore que le paysage serait moins pittoresque ou moins original ?

Mais il y a plus. Écoutez parler les vieux : « Ce clocher est celui qui nous a vu naître, nos pères, nous et nos enfants ; il a chanté et pleuré nos aïeux, il a été le témoin de leurs fêtes et de leurs luttes glorieuses. Ce serait une noire ingratitude que de lui faire céder la place à une construction sans histoire et sans souvenirs ».

Argument purement sentimental que celui-ci, et qui fond comme neige devant un brin de raison. Rien, d'abord, n'est plus inexact que de voir dans l'achèvement des tours une œuvre indépendante de l'histoire et des souvenirs de Dinant. Pourrait-on rendre à la mémoire des anciens un hommage plus beau que d'achever l'œuvre sublime qu'ils avaient conçue? S'ils n'ont pu la mener à bout, sous le coup de leurs malheurs, c'est un devoir sacré pour leurs descendants plus favorisés de la fortune d'exécuter leur projet, de montrer par là qu'ils les ont compris, qu'ils leur savent gré et qu'ils sont dignes d'eux. Mais passons à l'objection proprement dite. Une chose du passé est évidemment vénérable, et l'on éprouve une naturelle répugnance à s'en défaire. Il en est qui quittent à regret un habit démodé ou une vieille paire de chaussures. Mais si on ne devait écouter que ce *sentiment* on serait inévitablement condamné à l'inaction. C'est la *raison* qui doit diriger les actes humains, et la raison nous commande de réparer les sottises, même lorsqu'elles sont antiques. Le temps renforce le beau ; il ne corrige pas le laid. Et si jamais les copères ont fait une sottise *monumentale*, c'est bien celle de leur beffroi. A côté de celle-là l'affaire du saumon à sonnette est de la petite bière !

Et, après tout, nous ne sommes pas tellement en désaccord : moi aussi je voudrais la conservation de la poire. Ce n'est pas tant la flèche qui est laide que l'ensemble dont elle fait partie. Qu'on reconstruise l'ancien beffroi sur le pont ou ailleurs et qu'on y remette la poire et son carillon. Elle y serait à sa place et n'y ferait pas trop mauvaise figure. De la sorte on garderait deux souvenirs au lieu d'un, et au lieu d'une chose laide on en aurait deux belles. Comment hésiter entre ces deux alternatives ! Se peut-il que les Dinantais du XXe siècle, gens de goût, aient choisi la première !

L'abbé R. L.



A GAND. La ville a acquis depuis peu le bâtiment appelé « cour Saint-Georges », ancien local de la gilde des arbalétriers, et situé à l'angle de la rue Haut-Port et du Marché au Beurre. Elle se propose de le faire restaurer.

Voici, d'après le *Bien Public*, quelques notes sur l'historique de cette construction.

« La première pierre en fut posée le 20 avril 1477, par Marie de Bourgogne.

Les travaux, rapidement poussés, furent terminés en 1478 et, le 8 mai 1480, on plaça à l'angle du bâtiment une vierge sculptée par Willem Huughe, imagier de renom.

Les comptes de la ville nous apprennent qu'en 1495 une lanterne fut accrochée sous la statue aux frais de la commune.

Souhaitons de voir, lors de la restauration, rétablir la vierge et la lanterne *upt houcxkin van S. Jooris huuse*.

C'est là un joli motif ornemental et d'autant mieux à sa place qu'elle rappelait la chapelle qui formait, avec la salle des réunions, une partie essentielle de l'immeuble.

Le bâtiment était orné, du côté de la rue Haut-Port, d'un perron dont la construction datait de 1520.

A l'intérieur des bâtiments, une grande cour était coupée en deux par une longue galerie de tir — une des plus belles du pays — tandis que, de chaque côté, des tilleuls, des gloriettes, des tables et des bancs invitaient au repos.

La confrérie était d'ailleurs hospitalière et les habitants des maisons voisines abusèrent souvent de l'accès au local qui leur avait été accordé. Les uns y faisaient pénétrer des animaux domestiques, les autres y envoyaient jouer leurs enfants, d'autres encore y faisaient sécher leur linge dans le parc — le « parc » qui méritait bien ce nom avait une sortie dans la *Rhingasse* devenue par corruption *Regnessestraat* — allaient s'y reposer sous les arbres ou s'y livrer à des jeux. Il fallut des ordonnances (20 juillet 1538 et 20 novembre 1751) portées par les échevins, en leur qualité de tuteurs des confréries, pour mettre fin à cet état de choses.

Comme il a déjà été dit avec raison, la restauration de ce bijou architectural pourra se faire sans grandes difficultés, sans tâtonnements, car les façades ont relativement peu souffert.

La fenêtre gothique du Marché au Beurre est quasi intacte, de même que les lucarnes (1). Les écussons entre les deux étages — écussons qui furent peints, dit-on, par Liévin Van den Bossche, aux frais de Marie de Bourgogne, et qui constituent un ornement caractéristique de la façade — existent, et qui sait si, sous les multiples couches de badigeon, on ne retrouverait pas quelques traces de la polychromie primitive.

La bibliothèque de l'université possède dans son inestimable Atlas de Gand une remarquable aquarelle qui permettra la reconstitution intégrale du monument.

On possède d'ailleurs, et M. Frans de Potter le reproduit dans son ouvrage sur la ville de Gand, le texte du contrat détaillé par lequel Georges Sersanders fut déclaré adjudicataire des travaux de maçonnerie du monument qui nous occupe.

Le jour viendra, espérons-le, où nous reverrons *t'huus van den gulde van Sente Jooris* dans son état primitif

En 1886, on proposa comme question de concours d'architecture à l'École Saint-Luc un projet qui comprenait la restauration de la cour Saint-Georges. Les plans, exécutés par M. Edm. Peel, furent vivement loués par les personnes compétentes.

Il serait bon de les consulter avant de mettre la main à l'œuvre.

Et de cette restauration, répétons-le, nous ne devons guère avoir peur, car, comme a dit Paul Voituron, dans une notice publiée en 1890 sur le local de la confrérie Saint-Georges, « à part quelques détails d'ornementation qui ont disparu, et notamment le bel escalier gothique à double rampe par lequel on montait à la salle des réunions, ce bâtiment est resté tel qu'il était en 1477 ».

A. D.



(1) *Conf. Mémoires sur la ville de Gand,* par DIERICX, t. II, pp. 85 et suiv., 454 et suiv. ; *Gent van den oudsten tijd tot heden,* door FRANS DE POTTER, tweede deel, bladz. 202, enz. ; *Messager des Sciences historiques,* 1890. pp. 1143 et suiv. ; *Histoire de l'Architecture en Belgique,* par SCHAYES t. IV, p. 54 ; *la Confrérie Saint-Georges,* par EDM. DE BUSSCHER. *Anciennes constructions en Flandre,* 4e année, 2e livraison.

ALIERRE. — A l'occasion d'une visite au béguinage de Lierre, je crois devoir attirer l'attention de l'autorité compétente (en l'espèce, l'administration des hospices) sur l'intérêt que présenterait un grattage bien compris du badigeon qu'un ouvrier quelconque a appliqué, en dépit du bon sens, sur les chaînages, les bandeaux et les meneaux, en bonne pierre blanche, de certaines façades de maisons.

Le travail que je préconise ne coûterait guère plus de quelques journées de tailleur de pierre et rendrait leur aspect primitif à des spécimens intéressants de l'ancienne architecture civile de la ville de Lierre.

A. v. H.

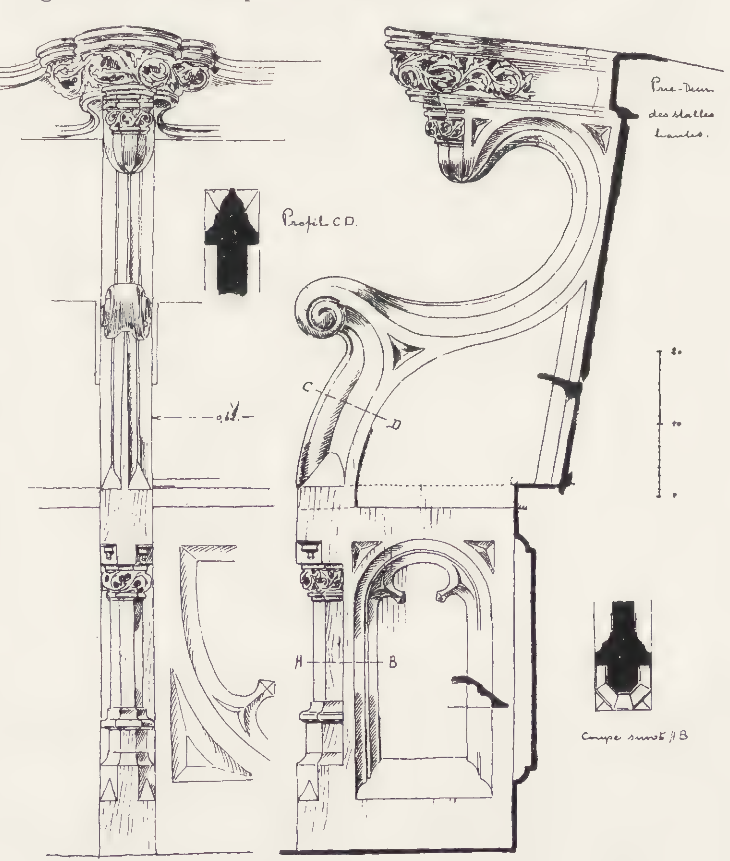
BIBLIOGRAPHIE.

DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL DU MOYEN AGE, Architecture, sculpture et ferronnerie, Relevés et Croquis par VINCENT LENERTZ, architecte, chef des travaux graphiques à l'université de Louvain. 50 planches gr. in-4° en phototypie, coloriées à la main. En souscription. Paraît en quatre livraisons contre 7 fr. 50 par livraison. Après parution complète, le prix de l'ouvrage sera augmenté. Vromant et C°, éditeurs, Bruxelles.

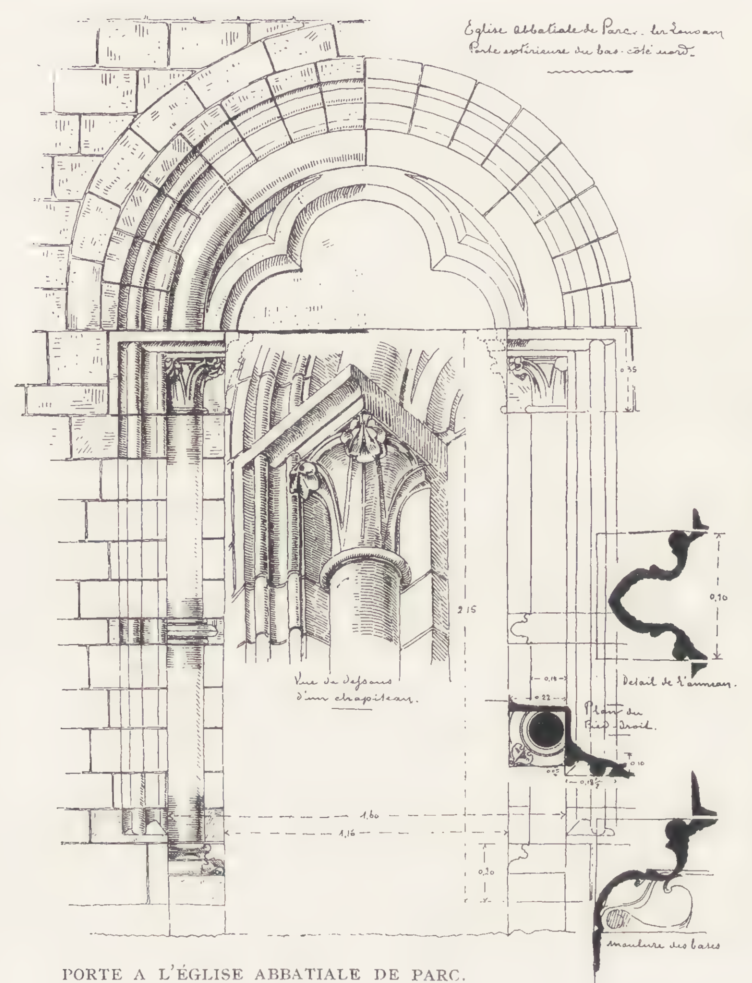
L'œuvre d'art réclame des qualités complexes, et ceux-là seuls qui les réunissent à titre suffisant peuvent revendiquer le nom d'artiste. Cette réunion ne s'obtient que par une certaine générosité de la nature jointe au travail opiniâtre et profond de l'homme. Les uns manquent d'assez de sentiment ou d'expression sentimentale ; les autres d'imagination. Parmi ceux qui peuvent distribuer à profusion, dans leurs travaux, l'originalité et l'attraction, beaucoup le font superficiellement, voire artificiellement, parce que le sens pratique n'est point suffisamment développé en eux. D'aucuns qui possèdent toutes ces qualités ne peuvent mettre, dans leur rendu, la correction nécessaire, et c'est tantôt dans la conception des ensembles et tantôt dans les détails que la pénurie des qualités s'affirme le plus.

L'étude des modèles anciens du moyen âge n'a point d'équivalente, comme utilité, pour atteindre au développement le plus complet. Et c'est pourquoi la publication de documents anciens rend toujours un réel service aux artistes, si cette publication est poursuivie par qui détient la compréhension des qualités logiques et sentimentales des œuvres anciennes et sait la communiquer.

On pouvait attendre cette utilité du travail



STALLES DE NOTRE-DAME, A LOUVAIN.



PORTE A L'ÉGLISE ABBATIALE DE PARC.

annoncé de M. Vincent Lenertz. Pour qui connaît l'habile crayon de cet artiste, il ne faisait pas de doute que les documents seraient relevés avec fidélité et dessinés avec attrait. Tout le monde sait les connaissances que M. Lenertz possède de l'architecture et du mobilier; il apparaissait d'avance comme certain qu'un choix des plus judicieux déterminerait les sujets publiés.

Tout cela s'est vérifié à nos yeux depuis que la première livraison est sortie de presse, et que nous avons pu voir quelques planches destinées aux séries suivantes.

A première preuve : les sujets dont se compose le cahier paru. C'est d'abord une analyse détaillée des églises de Lisseweghe, Sainte-Gertrude de Nivelles et Walcourt, une ancienne maison à Louvain et à Lierre ; voilà pour l'architecture civile et religieuse. Quant au mobilier, de fort beaux relevés des remarquables stalles de la collégiale de Walcourt, de l'église d'Hoogstraeten, de Saint-Jacques à Liége ; de plus une collection de belles ferronneries. Nous allions oublier une série de sculptures ornementales de l'époque romaine. La plupart des sujets, on le voit, possèdent en eux-mêmes la valeur de l'inédit ; celle-ci résulte, en outre, de la manière dont l'étude est présentée, de l'abondance des détails, en général ni encore analysés ni publiés.

Le dessin n'a point la froideur classique des relevés obtenus à renfort de compas. Il déborde d'une vie qui augmente l'exactitude parce qu'elle ajoute l'élément sentimental à l'élément mathématique. Une main experte, un œil juste ne suffisent point à saisir plus que les traits matériels des choses : il faut encore une compréhension exacte de leur âme ; et l'auteur la possède : ses croquis le prouvent. Les gravures ci-jointes en diront plus que les critiques sur les qualités de ces dessins, malgré la réduction considérable qu'elles ont dû subir et l'absence de la couleur.

Nous croyons donc que cette œuvre est vraiment recommandable. M. Lenertz a bien fait de communiquer, aux amis et aux praticiens de l'architecture et des arts décoratifs, le bénéfice de l'utilité de ses dessins. Tout le monde peut retirer un réel profit de ces documents avec coupes, profits, détails, côtes à l'appui. Et nous croyons que beaucoup auront l'ambition de les posséder.

ÉGÉE.

A l'occasion de cette publication, la revue a voulu tenter un essai de prime à ses abonnés. Par l'acquisition d'un certain nombre d'exemplaires elle s'est assuré le droit de pouvoir laisser à ses abonnés le bénéfice de la remise qui lui a été faite. (Voir quatrième page des annonces.)

VARIA.

A L'OCCASION de la fête des fidèles défunts, nos églises ont exposé leurs décorations funéraires les plus complètes et les plus riches. Quelques-unes de celles-ci ne manquent pas d'art, mais nous n'en avons pas rencontré qui ne choque, sous le rapport du symbolisme, un sentiment réellement chrétien. Sur les tentures, sur les catafalques, sur les bannières, partout ne s'étalent que les désespérants emblèmes du plus pur paganisme. Il y a loin de ces désolantes images à la pensée pleine de charité et d'espoir qui détermine les prières de l'Église. Entre tout et au dessus de tout, la collégiale de Sainte-Gudule à Bruxelles possède des pyramides, élément décoratif d'un goût douteux, que couvre un ensemble combiné de ces sujets indignes d'un temple catholique.

A. C.



DÉGAGEMENT DES ÉDIFICES ANCIENS. Un homme de goût adresse au *Bien Public* l'intéressante lettre que voici à propos du dégagement de la cathédrale Saint-Bavon qui sera accompli lorsque le séminaire, par raison d'hygiène, viendra à disparaître un jour ou l'autre.

« Vous vous élevez, à bon droit, contre les méfaits des dégagements *exagérés*. Notre-Dame de Paris n'a pas eu à se louer des dégagements de ses abords réalisés selon le mode du baron Haussmann. Par contre, combien sont poétiques celles de nos églises de villages qui s'élèvent au milieu d'une pleine gazonnée, entrecoupée de grands arbres; quel charme dégagent les églises d'Ypres, de Furnes, de Nieuport, du Béguinage de Bruges, grâce à leurs bouquets d'arbres interposés entre le vaisseau des temples et les constructions plus modestes qui les entourent.

Mais le cadre idéal et primitif des cathédrales a été conservé dans la traditionnelle Angleterre ; ces merveilles d'architecture religieuse ne s'aperçoivent pas de l'extrémité d'une avenue kilométrique : non, elles constituent une oasis sacrée au sein de la cité même, séparée mais non éloignée de la vie rapide, bruyante et angoissée.

Des portes qui semblent ménagées dans une enceinte, que ne franchissent pas les charrois, donnent accès aux fidèles et aux curieux sur la place du prestigieux édifice qui apparaît soudain aux yeux émerveillés du visiteur. Des pelouses admirables, plantées d'arbres superbes, sinon de véritables parcs, s'étendent autour de la merveilleuse cathédrale, et la pelouse ou le parc sont eux-mêmes bordés de maisons peu élevées, précédées presque toujours de jardins charmants.

Ordinairement ces maisons sont de style archaïque, elles attestent souvent la contemporanéité ancienne de l'enclos de la cathédrale et de la cathédrale elle-même. Rien de plus recueilli, de plus religieux, de plus harmonique que l'ensemble formé par la cathédrale anglaise et son cadre.

Ce n'est pas l'église que souille la promiscuité d'habitations contiguës, ce n'est pas le temple élevé solitaire sur un terrain que longent de larges artères bordées elles-mêmes de maisons modernes et à travers desquelles circule bruyante et pressée la vie de nos jours, si opposée d'allure et de conception à l'atmosphère sereine de l'église élevée à la gloire de Dieu. C'est la maison de prière dans un coin de nature qu'entourent les habitations des ministres du culte et de leurs aides Ce sont Ypres, Furnes, Nieuport, le Béguinage de Bruges amplifiés.

Qui a vu, sans conserver l'éternelle et profonde impression de leur poésie esthétique et religieuse, les cathédrales de Canterbury, Wells, Worcester, Hereford, York, Lincoln, Ély, Peterborough ?

Si, un jour, le séminaire doit disparaître, n'est-il

pas à souhaiter que tout au moins, entre Saint-Bavon et la Faucille, ce soit un coin de nature qui fasse à notre cathédrale un voisinage d'ombre et de recueillement ? »

La même question se pose pour une foule de monuments de notre pays. Elle était soulevée récemment à propos de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles.

Un journal parlant du prochain percement de l'impasse du Parc exprimait le regret de ne pas voir la rue de la Loi déboucher directement sur la place Sainte-Gudule

Outre que l'économie générale du projet ne s'accommodait guère d'un tracé semblable, l'esthétique se trouvera bien de cette partie du projet. Elle est au point de vue artistique une des bonnes choses que compte ce plan, entre ses multiples et considérables défauts.

M. L. Cloquet, dans un article publié ici même, a fort bien déterminé certaines vérités générales sur les dégagements de ce genre (1). Les édifices gothiques vus à distance sont rapetissés. Cela tient, entre autres causes, à la nature de notre ciel septentrional, de notre climat toujours chargés de brumes plus ou moins épaisses. Dans l'ensemble et dans les détails des constructions comme dans leur entourage, l'architecture du moyen âge tenait parfaitement compte de cette réalité. C'est ce qu'on ne fait plus depuis deux siècles, et ce qu'on se refuse encore à faire aujourd'hui, en créant de larges percées, des perspectives immenses. Elles seraient plus ou moins appropriées à l'œil d'un Italien auquel aucun voile ne dérobe les détails, même les moins relevés, d'un édifice inondé d'une forte lumière. Nous ne sommes pas, un jour l'an, dotés d'un soleil qui nous permette de voir, comme ils le demandent, notre palais de justice, notre arc monumental, etc., etc. Pour la même raison, nos architectes eux-mêmes n'ont point le don visuel développé de la même manière que leurs confrères du Midi et c'est pourquoi l'étonnement de ceux-ci est si grand et si irrespectueux à la vue des grandes œuvres de nos grands architectes classiques qui, pour eux, ne peuvent être jamais que de mauvais pasticheurs. *A fortiori* l'erreur de notre temps est grande de faire autour des édifices du moyen âge un vide, dont des édifices classiques mieux faits à une vue lointaine ne s'accommodent pas sous notre climat.

E. G.

(1) *Bulletin des Métiers d'art*, 2e année, p. 353.



CONFÉRENCES DU « BULLETIN DES MÉTIERS D'ART ». A partir de ce mois le *Bulletin* reprend les conférences d'hiver organisées à Bruxelles et en province par ses rédacteurs

Le *16 novembre 1903*, à 5 heures de relevée, M. l'abbé R. LEMAIRE donnera sa conférence avec projections lumineuses sur l'ART DE L'AVENIR à Tournai, 24, rue de la Tête d'Or, dans le local que l'école Saint-Luc a bien voulu mettre gracieusement à notre disposition.

On peut se procurer des cartes au prix de 3 et 2 francs, en s'adressant à l'adresse ci-dessus.

L'**entrée est gratuite à nos abonnés** munis de la carte d'entrée annexée à ce numéro. (A détacher de la 4e page de la couverture.) *Cette faveur étant personnelle, l'abonné est prié de remplir sur la carte l'espace réservé à son nom.*

Tous nos abonnés de la contrée sont donc invités à assister à cette conférence.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. DÉCEMBRE 1903.

L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES (1).



OUS disions précédemment que le plan original ne saurait être suivi. Nous nous expliquons.

A l'entrée cochère (voir gravure page 162), qui se distingue par sa belle voûte à nervures fortement entrelacées, se trouvent indiquées, dans le plan, les mêmes colonnes que tout le long de la rue de Beffer, sauf aux coins des pignons. Étant donné que, d'après le projet, l'entre-colonnement à cet endroit devait correspondre à deux fenêtres de l'étage et recevoir conséquemment un trumeau de séparation, il eût été illogique et même téméraire de faire supporter cette lourde charge et celle plus grande encore du pignon qui les surmonte par des colonnes pareilles aux autres. C'est ce que l'architecte doit avoir compris dans l'exécution. D'après le relevé des fondations, il a rétréci l'entre-colonnement ; bien plus, il a établi, de part et d'autre, des fondations plus fortes que pour les autres colonnes.

L'intention d'y placer des supports plus



L'ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES. ARC DOUBLEAU. COIN DE LA PLACE ET DE LA RUE DE BEFFER.

solides est donc évidente ; d'ailleurs, le fait est confirmé par le compte du tailleur de pierres. Nous donnons ce compte à la fin de cet article, de même que celui du charpentier. Outre leur intérêt documentaire, ces pièces si intéressantes sont précieuses au point de vue de l'étude de la langue technique de jadis. Nous y trouvons pour la façade de la rue de Beffer : 2 grosses colonnes aux angles du bâtiment, 16 colonnes « met vier clijsters » et *twee groote pilaeren in de Befferstraete an de halle, die comen sullen daer men met de wagens in de halle rijen sal* (2). (Voir annexe A.)

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 3e année, p. 134.

(2) Deux gros piliers dans la rue de Beffer, qui viendront là où l'on entrera avec les chariots dans la halle.



FAÇADE VERS LA RUE DE BEFFER.

FAÇADE VERS LA PLACE.

ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
REPRODUCTION D'UNE COPIE DU PLAN ORIGINAL
CONSERVÉ AUX ARCHIVES DE LA VILLE DE MALINES.

au plan, aussi beaucoup plus larges. Résultat : les fenêtres à l'étage auraient été à trois meneaux au lieu de deux. Le relevé des trumeaux nous indique des ouvertures correspondant à une largeur exacte de trois meneaux. Cette partie du bâtiment restauré s'écartera donc totalement du plan original, non seulement dans l'agencement des fenêtres, mais aussi dans l'ordonnance de la partie supérieure.

Jusqu'ici personne ne se doutait de l'em-



ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES. ENTRÉE COCHÈRE VERS LA COUR DES HALLES (VUE DE L'INTÉRIEUR).

Remarquons aussi que les entre-colonnements du plan primitif ne furent respectés que pour la partie s'étendant de la place jusqu'à l'entrée cochère, sauf en ce qui concerne l'arcade contre cette entrée, élargie par suite du rétrécissement de la grande arcade. Les quatre dernières vers le marché au bétail sont, contrairement



ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
INTÉRIEUR DU PIGNON VERS LA PLACE.

l'intérieur comme à l'extérieur en moulures saillantes, impliquant une ordonnance peu compatible avec les appartements ordinaires. La chapelle allait donc se trouver contre le pignon, vers le marché au bétail, tout en ayant été prévue de l'autre côté de l'entrée cochère.

Cette chapelle devait occuper toute la profondeur du bâtiment, tandis que de l'autre côté de l'entrée cochère il est à supposer qu'un dégagement placement que devait occuper la chapelle du Parlement, signalée dans les comptes. Cependant, en examinant attentivement la planche page 162, reproduction d'une copie du plan original, on s'aperçoit, vaguement, il est vrai, que les trois fenêtres de l'étage, à côté de l'entrée cochère, vers la rue de Beffer, sont d'une venue, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas le linteau-croisillon que l'on trouve aux autres un peu au dessus de la moitié de leur hauteur. Des barlottières partout ; ailleurs des châssis devaient remplir les baies jusqu'en dessous de ces linteaux. L'absence de châssis est caractéristique et indique la place choisie pour la chapelle. Mais voici que le relevé des fenêtres à trois meneaux, de l'autre côté de l'entrée cochère, porte précisément une entaille ou feuillure dans les pieds-droits, jusqu'au seuil inférieur, et, détail plus caractéristique encore, les trumeaux, à cet endroit, sont façonnés à



ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES. FENÊTRE SOUS LA GALERIE VUE DE L'INTÉRIEUR.

de la largeur de la galerie devait être établi tout le long de la rue de Beffer, à l'étage. Cette fois, c'est le compte du charpentier qui nous guide (voyez annexe B). Il y figure quatre poutres de quarante-trois pieds de longueur et dix autres de trente-cinq pieds. Les quatre poutres, longues de toute la profondeur du palais, correspondent au nombre de colonnes entre le pignon vers le marché au bétail et l'entrée cochère, tandis que les dix poutres restantes ne dépassant pas la profondeur du bâtiment, *la galerie défalquée,* ne pouvaient raisonnablement être utilisées, si cette galerie ne revenait à l'étage sous forme de couloir.

Ces poutres devaient servir pour l'étage ; on les aurait retrouvées en place, si tout le rez-de-chaussée n'avait été destiné à recevoir une voûte. Le compte du tailleur de pierres (voyez annexe A), outre les colonnes pour l'extérieur, mentionne trente-cinq autres colonnes ; nombre respectable de pièces que nous ne parviendrions à loger dans le bâtiment qu'à la condition de former une colonnade complètement ouverte entre la porte cochère et le pignon vers le marché au bétail. C'est ici que, même dans le projet de R. Keldermans, on retrouve une disposition qui semble prouver que le marché dans la vieille halle aux draps, mentionné en 1349, devait encore exister. En effet, à cet endroit, le plan original ne porte aucune trace de trumeaux ni de fenêtres au fond de la galerie ; l'accès semble donc libre (voyez la page 163). De là à conclure que cette partie du palais avait une destination d'ordre essentiellement public, un marché par exemple, il n'y a qu'un pas. En répartissant, avec ces données, les colonnes dans



CHAPITEAU.

l'intérieur du palais, sachant que deux rangs de colonnes sont imposés par les arcs formerets qui se remarquent intérieurement au pignon vers la place (voyez la page 164), nous arrivons à répartir exactement les trente-cinq colonnes indiquées par les comptes.



CUL-DE-LAMPE SOUS LA GALERIE.

Ces mêmes comptes font supposer que la galerie à balcon qui devait précéder le pignon vers la Grand'Place ne fut jamais commencée ; nulle trace des pierres fournies pour sa construction. Nous avons cependant retrouvé les fondations qui permettent d'en établir le plan.



TRUMEAU VERS LA GRAND'PLACE.

ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.

DÉTAIL A LA LIMITE DES HALLES ET DU PALAIS DU GRAND CONSEIL.



ANGLE DE LA RUE DE BEFFER ET DE LA GRAND'PLACE.



ANCIEN PALAIS DU GRAND CONSEIL A MALINES.
DÉTAIL DE LA GALERIE A L'ANGLE DE LA GRAND'PLACE, VERS LA RUE DE BEFFER.



CHAPITEAU.

Nous terminons ici notre analyse ; à la veille de la restauration (1) elle n'est point inutile, pensons-nous.

Nous serions bien ingrats si nous ne rendions pas de justes hommages à l'homme modeste auquel nous devrons de voir renaître notre joyau artistique de ses débris. Ce fut grâce à la féconde initiative de M. Jules Vanden Peereboom, alors ministre, que les administrations des postes et des télégraphes prirent sur elles les frais considérables de la restauration du palais du Grand Conseil, pour y installer les services des postes, des télégraphes et du téléphone. Ce grand ami de l'art ancien, ce mécène par excellence, mérite, à juste titre, la profonde reconnaissance des Malinois en particulier, et du monde artistique en général.

PH. VAN BOXMEER.



ANNEXE A. — Compte des pierres bleues, approuvé par l'architecte Laurent Keldermans (2).

9 October 1532.

Ic Lauwereins Keldermans hebbe gewysentert ende oversien ten bevele van mynen heeren de opperrentmeesteren der stadt van Mechelen, heer Aerde van Diest ende heer Ariaen Muichs (3) reddere etc., die blauwe pielaeren van der Hallen die gecomeschapt zyn geweest van myn voerseide heeren den xviij^{en} dach van apryle anno xv^{c} zesse en twintich, naer passchen, aen Staessen de Prinsse copman ende leveraer van blauwen steene van Scausynis of Arkenis, ende hebe bevonden als hier naer volcht :

Item ierst heeft den voers. Staessen de Prinsse geleevert naer inhoudt zynder voer-



CHAPITEAU.

waerden geschiet ten voers. dage, eenen grooten hoockpielaer, *staende op den hoock van der befferstraten* den welcken gecomescapt es van mynen voers. heeren voor achte ponden groote, vlems gelts. Valent xij L. brab.

Item noch heeft den selven Staessen gelevert achtervolgende zynder voerwaerden, eenen

(1) La restauration est confiée en collaboration à l'auteur de cet article, M. Ph. van Boxmeer, architecte de la ville de Malines, et à M. P. Langerock, architecte à Louvain. (N. de la R.)

(2) Ces comptes figurent dans le *Bulletin du Cercle archéologique de Malines* pour 1899, à la suite d'une note par M. le chanoine Van Caster.

(3) Adrien van de Broecke, alias Musch, était échevin en 1518 et bourgmestre en 1520.

hoock pielaer *staende in befferstrate* aen huys van den potgieter ; ende es gecomerscapt van mynen voers. heeren voer vyve ponden, ten pryse voers. Valent vij L. x sch. br.

Item noch heeft den selven Staessen gelevert buyten synder voerwaerden eenen hoock pilaer *stande bynnen der Hallen* an huys van den potgieter, naer dbert, ende vander selver grooten als voers. pielaer in de befferstrate an huys van den potgieter. Alsoo mogen de voers. heeren wel betaelen den voers. pielaer als den hoockpielaer aen huys van den potgieter in de befferstrate voers. ten pryse van vyve ponden groot vlems. Valent vij L. x sch. br.

Item noch heeft denselven Staessen gelevert naer inhout synder voerwaerden TWEE GEHEELE GROOTE PIELAEREN STAENDE IN DE BEFFERSTRATE ANDE HALLE, *ende twee halve die comen sullen bynnen der hallen,* DAER MEN MET WAGENS INDE HALLE RYEN SAL; ende myn voers. heeren hebben elcken van dese geheele pielaeren bestaedt voer vier ponden ten pryse voers., ende die twee halve naer advenant van de geheele voers. Valent xv L. br.

Item noch heeft den selven Staessen gelevert buyten zynder voerwaerden *eenen halven pielaer* vander selven grooten als die voers halve pielaers, denwelcken *pielaer staede bynnen der hallen aen dopen gadt naest dat huys vanden potgieter ;* den welcken halven pielaer myne voers. heeren wel mogen betaelen als sy er vande voers. halve pielaers betaelen sullen Valent iij L. br.

Item den selven Staessen heeft noch geleevert naer inhoudt zynder voerwaerden *xvj geheel pielaers met viere clysteren* die staen ande Halle in de befferstraete ; ende elcke van desen pielaers hebben myn voers. heeren bestadt voer drye ponden ten voers. pryse. Valent lxxij L. br.

Item noch heeft den selven Staesen aengenomen naer inhoudt zynder voerwaerden XXXV GEHEELE PIELAERS DIE COMEN SULLEN IN DE LACKEN HALLE ENDE ONDER DIE CAPPELLE ENDE PLEYTCAMER ; ende elcke van desen pie-



CHAPITEAU.

laers hebben myne voers. heeren bestaedt voer drye en dertig schellingen vier groot vlams. Valent lxxxvij L. x. sch. br.

Ende van welcke XXXV pielaers ic maer en bevynde, met die twee die de weduwe van den Broeck gehalt heeft, dan xxxj basschementen. Alsoe zouden daer noch resten iiij basschementen ende ock resten daer noch aen deselven pielaers vyve kapetelen ; ende die *ronde spyllen* van de voers. pielaers synder al. Van welcker reesten van de basschementen en voers. kapetelen wylt den voers. leveraer seggen dat hy die volle leverynge gedaen heeft in presentie van meester Peeter den metser van der stadt voers.

Item noch heeft den selven Staessen gelevert buyten voerwaerden *twee blauwe poerten* daer



CHAPITEAU.

*

deen af gemoest staedt ende dander legt inde halle gegoijet ; ende houden alle beye rechte staven en boogen samen die muerkens ast gelegen lxxxv voeten, ende voer elcke voet zullen myne voers. heeren betalen.....

Item den selven Staessen heeft noch geleevert buyten voerwaerden xxviij stucken steens groot in cruyse iij voeten, die leggen onder die pielaers buyten ende bynnen, op vij naer die noch ongelyt syn , ende voer elcke stucke sullen mynen voers heeren betaelen.

Voer al. ix L. ij sch. brab.

Item die selven Staessen heeft noch gelevert onder die vier groote pielaers van der hallen viere stucken steens van iiij 3 voet in cruyse ende voer elcke stuck sullen myne voers. heeren betalen. Val. ij L. ij sch. br.

Actum te Mechelen den ix [en] dach van october A° XV[c] twee en dertijch by my.

(Get.) L. Keldermansus.

En marge se trouve : somma ij[c] xv L. xiiij sch. des inne gerekent de ij bogen van den porten.

❦❦

Annexe B. — Contrat pour la fourniture du bois de charpente.

31 Janvier 1535.

Opten xxxj [en] dach Januarij a° xv[c] ende vyf ende dertich zoe hebben heer Philippus Schoefs ende heer Jacop Schoefs, ridders ende tresoriers der steden van Mechelen bestaeyt aen Janne ende Lambrecht van Ghyssel alle alsulcken houtwerk als die zelve stadt behoeven zal totten nyeuwen pallaise, in die halle, voor dit jaer te leveren ten scerppen tante, sonder gedraeyt rijsschellich gnade weeren olm root oft wit, ende anders van zulcken deuchden ende grootten alzoe hier volght :

Ierst *vier balcken elck stuk lanck wesende xliij voeten*, twintich duymen hooghe, ende zesthien ende eenen halven duymen breet metten baesschen, vier ende eenen halven duymen dicke, ende acht voeten lanck gelyck spannende vier duymen al zonder gebreck als boven ; elck stuk voer dertich karolus gulden.

Val. cxx kg.

Item noch *thien balcken*, elck stuck lanck xxxv voet en derthien duymen dicke ende xvj duymen hooghe met heuren baesschen van zeven voeten lanck ende drye duymen dicke ; ende die balcken gelyck spannen drye duymen, elck stuck te leveren als boven voer twaelf karolus gulden. Val. cxx kg.

Ite viii[c] voeten filieren, alzoe langhe als men die gecrijghen kan, thien duymen viercant ; ende noch iiij[c] voeten scheren van vij 1/2 duymen vierkant, elck hondert deen doer dandere voer thien karolus gulden. Val. cxx kg.

Item xxvj gordels van xj voeten lanck ende acht duymen breet ende vij 1/2 duymen dicke, tstuck voer viii 1/2 st. Vl. xi kg. 1 st.

Item xxvj gordels vander zelfder linghden van vij 1/2 duymen breet ende vij duymen dicke tstuck als voren voer viij 1/2 st.

Vl. xi kg. 1 st.

Item noch xxvj gordels vander zelfder linghden van vij duymen breet ende vj 1/2 duymen dicke elck stuck oick voer viij 1/2 st.

Vl. xi kg. 1 st.

Item vij[c] rebben elck stuck xj voeten lanck ende v 1/2 duymen viercant, oick sonder gebreck als boven, schoen om schaven ten herden cante, elck hondert voer dertigh karolus gulden. Vl. ij[c]x kg.

Item iij[c] aenvelders lanck xxv voeten ende iiij 1/2 duymen viercant ende iij[c] sperren lanck xxij voeten ende iiij 1/2 duymen viercant beneden ende iiij duymen viercant boven, elck stuck voer acht stuyvers ende eenen halven st.

Vl. ij[c] kg. x st

Alle welcke houten die voers. Jan ende Lambrecht zullen moeten leveren, al sonder gebreck als boven, te twee reysen : te weten dierste scep drye weken naer paeschen, ende dander acht daghen naer Sint Jansmisse naestcomende ombegrepen, al met mechelscher mate te leveren.

(Get.) Jan van Gysselt †.
Lambrecht van Gysselt.



CHAPITEAUX AUX COLONNES DES ARCADES.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1).

XVI. Des reliquaires, vases et autres objets destinés à recevoir les saintes reliques (2).

PRÈS ce court aperçu sur les chapelles et sur les grands et les petits autels, traitons des reliquaires, des vases et des autres objets destinés à renfermer ou à conserver les saintes reliques.

Les corps saints qui doivent être conservés à l'intérieur des églises seront déposés dans cette partie souterraine appelée la Confession (vulgairement crypte) (3), ou dans des autels en pierre ou encore sous ceux-ci, comme on le faisait autrefois.

Il convient que le tombeau soit en marbre ou du moins en pierre dure et bien polie à l'intérieur ; son couvercle sera de la même matière et aura la forme d'un toit à deux versants droits.

En dehors des autels, on pourra placer des reliques dans un endroit visible ; dans ce cas, il faudra un tombeau en marbre précieux, orné de belles sculptures et de pieux ornements. Ce tombeau ou châsse sera très bien à sa place au milieu de l'église (dans le cas où celle-ci est assez grande) ou dans une chapelle principale, excepté dans celle où l'on conserve le Saint-Sacrement. Il reposera sur quatre colonnes de marbre, bien travaillées, et, si la place le permet, on

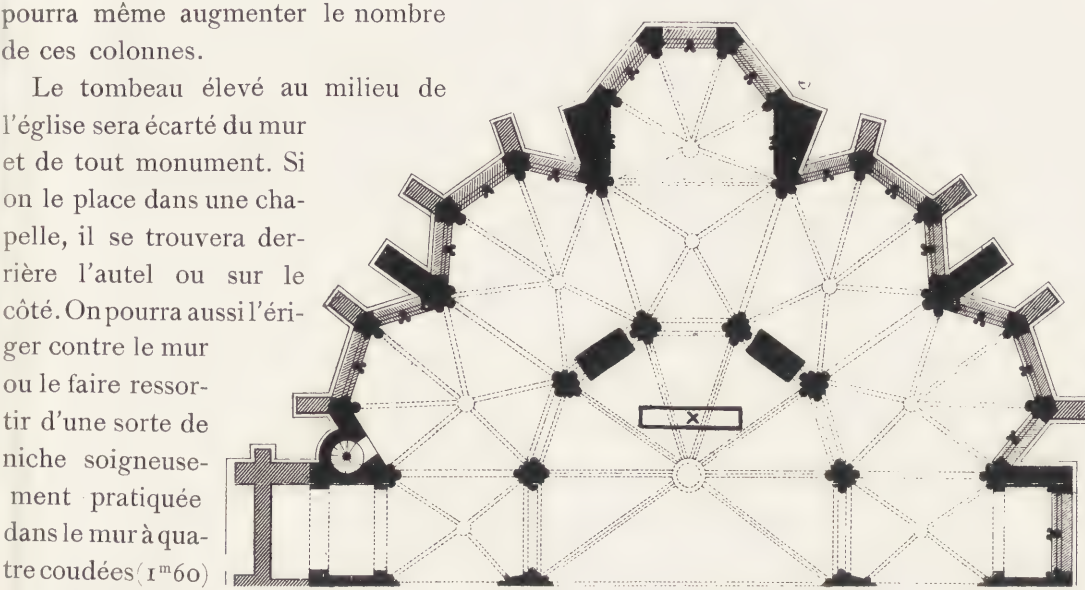
(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 3e année, p. 90.

(2) On nomme saintes reliques tout ce qui reste, après sa mort, de la dépouille d'un saint ou d'un bienheureux. Dans un sens large, on donne encore le nom de reliques aux objets qui ont appartenu au saint, qu'il a touchés, dont il s'est servi, comme ses livres, ses vêtements et même aux linges et au cercueil dans lesquels il a été enseveli. Ici il ne s'agit que des restes des corps de saints. Les reliques se divisent en reliques insignes et en reliques mineures. Les premières sont un corps entier, la tête, le bras, la jambe et la partie dans laquelle le martyr a souffert, pourvu que celle-ci soit entière, non petite et approuvée par l'Ordinaire Les épines de la sainte couronne rentrent aussi dans cette catégorie. Le tibia et les os de la cuisse sont parmi les reliques insignes, même quand elles se composent de plusieurs fragments.

(3) La *confession* est une excavation pratiquée sous l'autel majeur pour recevoir le corps d'un martyr ou d'un *confesseur* de la foi ; ordinairement un double escalier y donne accès ; la *crypte* (*κρυπτειν*, cacher) est une place souterraine qui s'étend le plus ordinairement sous le chœur de l'édifice et qui est destinée à contenir le tombeau d'un saint. On y accède par un double escalier qui s'ouvre en dehors du chœur et qui est fermé par une porte ou par une grille. Les premières cryptes ou grottes sacrées ont été taillées dans le roc ou maçonnées sur le sol pour cacher aux yeux des païens les tombeaux des martyrs ; plus tard, au dessus de ces cryptes on éleva des chapelles et de vastes églises, puis on établit des cryptes sous les édifices destinés au culte pour y renfermer les corps saints recueillis par la piété des fidèles. Beaucoup d'anciennes églises possèdent des cryptes qui remontent à une époque très reculée ; les unes sont des salles carrées couvertes par des voûtes en berceau ou par des voûtes d'arête ; d'autres sont de véritables églises souterraines. Elles reçoivent le jour par d'étroites fenêtres ouvertes sur le dehors de l'église ou sur les bas-côtés du sanctuaire (quand le chœur était élevé au dessus du pavé du pourtour ou collatéral). Vers la fin du XIIe siècle, la plupart des corps saints, renfermés jusqu'alors dans des cryptes, furent placés dans des châsses de métal, de pierre ou de marbre et déposés sous ou derrière les autels des églises ; aussi ne voit-on point de cryptes dans les églises fondées depuis cette époque.

pourra même augmenter le nombre de ces colonnes.

Le tombeau élevé au milieu de l'église sera écarté du mur et de tout monument. Si on le place dans une chapelle, il se trouvera derrière l'autel ou sur le côté. On pourra aussi l'ériger contre le mur ou le faire ressortir d'une sorte de niche soigneusement pratiquée dans le mur à quatre coudées (1m60) du pavé de la chapelle (1).



PLAN DE L'ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI, RENSEIGNANT LA SITUATION DES CHASSES.

Tout tombeau placé dans un endroit accessible au public sera entouré de grilles convenablement travaillées. Et même, si les corps des saints ont été renfermés non dans l'autel ni en dessous, mais sous le pavé (2), cet endroit sera aussi entouré d'un grillage solide. Et pour que les corps saints et les ossements soient perpétuellement protégés contre toute corruption et violation, et tenus à l'abri de la poussière, il faudra prendre les précautions suivantes : d'un côté, la châsse sera si bien construite et elle aura ses diffé-

(1) Comme l'a dit E. L., dans le nº d'octobre (p. 116), le vaste chœur de l'église Saint-Servais de Maestricht est réservé à l'ostension des précieuses reliques que possède l'antique collégiale. Celles-ci sont placées derrière l'autel. La châsse de Saint-Servais se trouvait exposée au fond de l'abside. Entre-elle et l'autel le sarcophage de saint Monulphe.

La figure ci-dessus indique l'emplacement qu'occupent à Tournai les châsses de saint Éleuthère et de Notre-Dame, celle-ci du côté de l'épître. M. E. J. Soil, dans *La cathédrale de Tournai,* fait très justement remarquer que ces reliques sont posées sur des socles indignes.

A l'église Saint-Nicolas de Bruxelles est depuis peu exposée en permanence au milieu de la nef latérale sud la châsse des martyrs de Gorcum. En Italie, les expositions de ce genre sont très fréquentes.

A citer, comme ostension selon les règles, dans une grande niche au mur latéral sud, celle du corps du bienheureux Idesbald à l'église de la Potterie, à Bruges. Elle a été établie depuis peu d'années.

Il en est de même à Saint-Boniface, à Ixelles, où le reliquaire du saint patron se trouve dans une petite abside, clôturée d'une grille, ménagée dans le mur sud du transept.

A Visé, la châsse de saint Hadelin est renfermée dans un coffre-fort pratiqué dans l'épaisseur du mur sud du transept.

La châsse de saint Lambert, à Liége, est exposée au milieu d'une chapelle latérale ; elle repose sur une tombe en pierre, entourée d'un grillage ouvré.

Comme dans les exemples précédents, la chapelle se trouve au côté sud de l'église.

Le retour aux anciennes règles s'affirme donc

(N. de la R.)

(2) Fréquent en Italie.

rentes pièces si bien unies par des attaches en fer ou en plomb qu'il n'y apparaisse pas la moindre fissure ; d'un autre côté, elle contiendra un coffre (reliquaire) d'or, d'argent ou d'étain doré, solidement fabriqué, dans lequel on placera les saintes reliques.

Avant de déposer celles-ci dans le reliquaire, on aura soin de les envelopper dans une étoffe de soie ou d'un tissu plus précieux, ayant la couleur exigée par l'Église dans l'office du saint ou de la sainte dont il s'agit (1).

La châsse, la thèque (médaillon), les boîtes ou les urnes destinées à contenir des reliques recevront la bénédiction indiquée dans le pontifical et le rituel.

Si l'on doit placer dans une même châsse plusieurs corps de saints, pour qu'on puisse les reconnaître, on divisera la châsse en deux ou trois parties selon le nombre de corps ou de reliques à y déposer et cela au moyen de tablettes en bois ou en marbre, ou encore on renfermera chaque espèce de reliques dans un coffret d'argent ou d'étain. Tous les coffrets seront fermés par des plaques de cuivre sur lesquelles on aura gravé les noms des saints. On gravera également une inscription dans la pierre de la châsse ; elle indiquera les noms des saints, la date à laquelle ils ont été enfermés dans la châsse, l'endroit d'où ils ont été transférés, etc., pourvu que ces renseignements soient irrécusables.

(1) Tout ce chapitre est un magnifique résumé de la tradition. On voit que saint Charles était tout pénétré de ses enseignements, il avait une intelligence parfaite des rites sacrés ; aussi n'omet-il aucun détail, quelque peu important qu'il paraisse.

Actuellement, les reliques ne sont plus enveloppées d'un suaire : on les laisse à découvert.

La couleur requise est le blanc pour les confesseurs et les vierges, le rouge pour les martyrs et la Passion.

Quant aux chefs des saints qui ont été détachés du tronc, pour qu'on puisse les exposer de temps en temps à la piété des fidèles, il faut les placer dans un reliquaire d'or, d'argent ou tout au moins de cuivre doré. Ce reliquaire aura la forme d'une tête avec le buste.

Si certains corps de saints encore entiers sont placés dans l'autel ou dans une châsse visible, on établira, à la partie antérieure de l'autel ou de la châsse, une petite fenêtre munie de barreaux de fer ou d'airain et convenablement ornée. Dans les lieux où l'on possède des membres de saints ou des reliques insignes, on pourra aménager une place où elles soient conservées religieusement. Cette place sera établie à l'imitation des basiliques romaines et selon l'une des formes que nous allons indiquer.

I. Si la nef de l'église est assez spacieuse, on établira une tribune d'une hauteur d'environ cinq coudées (2 mètres) du côté de l'évangile et à quatre ou cinq coudées ($1^{m}60$ ou 2 mètres) de distance des piliers de la nef. La tribune reposera sur quatre colonnes en marbre ou en pierre de six à huit coudées ($2^{m}40$ à $3^{m}20$).

Sur la tribune on établira une armoire ou coffre en marbre ou en pierre, bien travaillée, destinée à recevoir les reliques.

L'intérieur de ce coffre sera recouvert d'une boiserie de noyer ou d'un bois plus précieux ; celui-ci sera tapissé de soie ayant la couleur convenant aux saintes reliques. Il y aura une petite porte dont les battants seront, à l'extérieur, recouverts de cuivre et, à l'intérieur, de soie de la couleur prescrite. On fermera cette porte au moyen de deux verroux, de deux serrures au moins

et d'autant de clefs, tout à fait différentes l'une de l'autre (1). A la partie supérieure des colonnes, sur la tribune, on établira une estrade d'une coudée et demie (0m60) de large et de la longueur de la tribune. La partie antérieure de l'estrade sera fermée par une balustrade, en bronze, en fer, en marbre, en pierre ou en bois tourné. Il n'y aura pas d'escalier fixe ; on emploiera seulement un escalier portatif quand il s'agira de faire l'ostension des reliques aux jours solennels (2).

II. Si des églises, de dimensions plus modestes, possèdent des reliques insignes, on établira une estrade vers le milieu de la nef, en se rapprochant du maître-autel, ou encore cette estrade sera fixée au mur du côté de l'évangile et en dehors de la chapelle majeure et elle aura les dimensions indiquées plus haut. Dans le mur contre lequel se trouve l'estrade, on fera une armoire en marbre ou en pierre destinée à conserver les reliques. Elle sera tapissée à l'intérieur de planches en chêne ou en tout autre bois durable sur lesquelles on adaptera une étoffe en soie de la couleur qui convient aux saints dont on conserve les reliques. Elle sera fermée par une porte double recouverte de bronze et ayant deux serrures différentes. Si la place le permet, on peut établir un escalier en pierre ou en bois qui donne accès à l'estrade ; à défaut de celui-ci, il faudra employer un escalier mobile.

III. S'il n'y a pas moyen d'user de l'une des deux formes que nous venons d'indiquer, on creusera une armoire dans le mur de la chapelle principale, du côté de l'évangile et autant que possible dans l'alignement de l'autel.

Elle aura les dimensions requises par le nombre et la grandeur des reliques.

Elle sera à quatre coudées (1m60) du sol de la chapelle ; l'intérieur sera garni d'une boiserie et d'une étoffe en soie de la couleur qui convient aux reliques.

Elle sera bien fermée par une double porte, recouverte de bronze et bien ouvragée. Il y aura deux serrures et deux clefs d'un travail différent.

Cette armoire renfermera les reliques qu'on aura placées au préalable dans des vases en or, en argent ou en tout autre métal précieux, ou encore en cristal. Ils seront travaillés et dorés d'après la dignité des reliques et les ressources de l'église.

Il y aura autant de vases que d'espèces de reliques ; on en placera une ou plusieurs dans chaque vase, mais on aura soin de les séparer. Chaque vase sera recouvert d'un voile de la couleur prescrite par la nature des reliques (3).

(1) Tout cela est fort inconnu de nos jours et nous fait voir de quelle manière, au temps de saint Charles, on honorait les reliques des saints.

(2) Le prêtre seul a le droit d'exposer les reliques et, dans ce cas, il se revêt du surplis et de l'étole, fait allumer un cierge et, après avoir ouvert l'armoire où elles se trouvent, il se met à genoux et fait une courte prière ; avant de les prendre, il fait une inclination profonde et les porte au lieu préparé en récitant tout bas le psaume *Laudate Dominum de coelis*, etc , ou quelque autre. En les rapportant et en les serrant dans l'armoire, le prêtre observe le même cérémonial qu'en les portant Devant les reliques exposées, il doit y avoir continuellement deux cierges allumés (S C. R. 1701) (d'après Ezerville, *Tenue des sacristies)*. Il faut blâmer la coutume de montrer aux étrangers comme un objet de curiosité les reliques les plus vénérables. Dans ces occasions, on n'entoure pas les reliques d'un assez grand respect, l'attention étant presque entièrement dirigée sur le reliquaire qui les renferme.

(3) Benoît XIII nous a laissé des instructions

IV. Si l'on n'a que de petites reliques, on procédera de la manière suivante : On prendra une tablette de noyer ou d'autre bois ou une feuille d'ivoire ou d'argent qui sera travaillée avec élégance et aura les dimensions nécessaires ; elle sera divisée en autant de compartiments qu'il y a de reliques à conserver.

Chaque compartiment aura trois onces (48 millimètres) de large et sera entouré d'un encadrement doré. La tablette sera recouverte d'un verre transparent, retenu par un encadrement de bois doré ou d'une matière plus précieuse.

Chaque relique sera entourée d'un double taffetas ou de quelque étoffe précieuse rehaussée d'or ou d'argent dont la couleur différera selon qu'il s'agit d'un apôtre, d'un martyr, d'une vierge ou d'un confesseur.

Toutes les reliques dont on connaît les noms porteront chacune une inscription écrite sur parchemin, en lettres bien lisibles, et attachée à la relique même ou plutôt au tissu qui la renferme, de manière à reconnaître tout de suite à quel saint ou à quelle sainte les reliques appartiennent.

Si, d'après certains indices, on sait que l'on possède des reliques de saints et que celles-ci soient mêlées au point qu'on ne peut pas déterminer lesquelles sont de tel ou de tel saint, on les renferme toutes dans un coffret ou dans un vase sur lequel on inscrira les noms de tous les saints dont on possède des reliques. On fera de même si les inscriptions se sont détachées des reliques et ont été mêlées au point qu'on ne peut plus déterminer leur place.

De plus, s'il y a des reliques dont on ignore les noms, on les renfermera dans un seul vase et on y placera cette inscription : Saintes reliques dont les noms sont inconnus *(Reliquæ sacræ quorum nomina ignorantur)*. Sur les parois de l'armoire où se trouvent des reliques on fera des peintures ayant rapport aux saints dont on conserve des reliques insignes.

On aura deux baguettes d'ivoire ou de toute autre matière appropriée, longues de trois coudées (1m20), portant à leur partie supérieure une lame d'argent et deux petits crochets. Les fidèles pourront ainsi y suspendre des chapelets qu'ils feront toucher aux vases contenant les saintes reliques. Enfin, dans toute église où l'on conserve des reliques insignes, on placera dans un endroit bien visible, par exemple à une colonne de la chapelle majeure, du côté de l'évangile, une tablette en bois ou en marbre sur laquelle seront indiquées, en grandes lettres et brièvement, les reliques conservées dans l'église.

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)



semblables. Il demande que la porte soit ornée de peintures convenant aux saints : couronnes, palmes, lis, mîtres, crosses, suivant qu'il s'agit de martyrs, vierges, confesseurs, évêques, etc. Qu'on se garde, dit-il, de tout motif vain ou impropre.

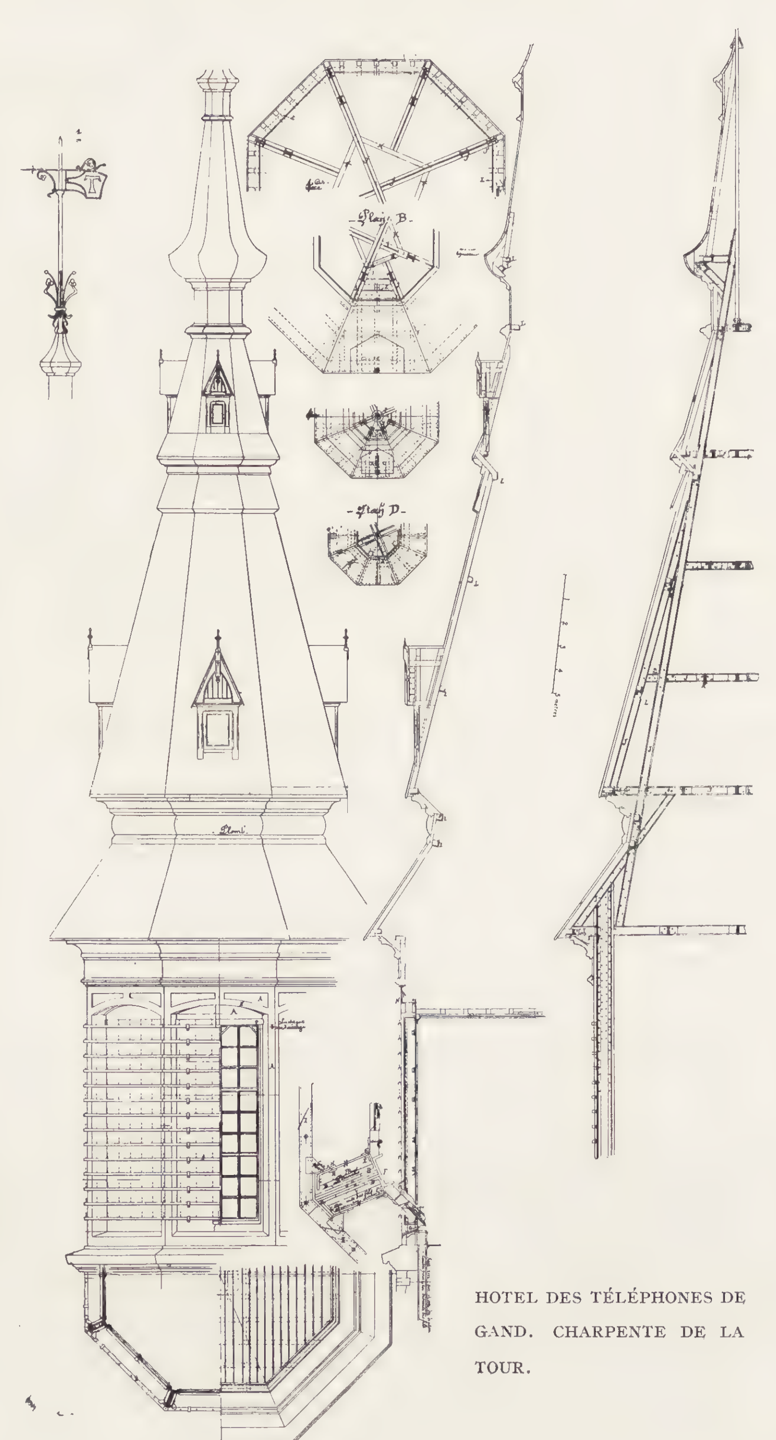
Pour renfermer les reliquaires on pourrait encore ménager, dans la sacristie, aux deux côtés du tabernacle de l'armoire aux ornements, des compartiments garnis d'étoffe convenable.

L'HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND [1].

Les qualités de bonne et saine architecture qui distinguent cet édifice des productions courantes en font une œuvre réellement marquante, et il n'est pas sans intérêt de reprendre en détail l'étude de celles des parties où ces qualités s'affirment plus spécialement. Sous ce rapport, la tour d'angle qui complète si heureusement la silhouette générale du monument mérite particulièrement de retenir l'attention, car elle réalise avec un rare bonheur toutes les données d'un problème souvent mal compris.

Habituellement les ressources décoratives et l'appoint pittoresque suffisent à motiver l'emploi d'une tour. Son utilité pratique, dans la plupart des cas, est nulle ou presque nulle. Ici, au contraire, elle est évidente, et la forme, les proportions et les moindres détails de sa construction sont logiquement déduits de cette nécessité et révèlent

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 3e année, livraison 1, page 1.



HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND. CHARPENTE DE LA TOUR.

un souci d'adaptation pratique des plus louables.

Voyez, par exemple, combien facilement le grand escalier évolue dans la forme octogonale du plan et comment il apparaît au dehors par la succession des fenêtres le long de sa montée. Cette disposition à la fois simple et sensée est aussi d'un excellent effet en façade, et il faut reconnaître que l'architecte en a usé ici fort habilement.

La saillie du balcon supérieur et l'aménagement du belvédère qui le surmonte suggèrent une remarque analogue : tous deux sont justifiés et répondent parfaitement à toutes les exigences du service. Accessoirement la première présente encore l'avantage de protéger le passant contre la chute des outils maniés par les ouvriers qui travaillent fréquemment aux isolateurs installés dans le haut.



HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND. Phot. F. Todt.
GRILLE D'ENTRÉE CHARRETIÈRE.



Échelle de 0,0065.

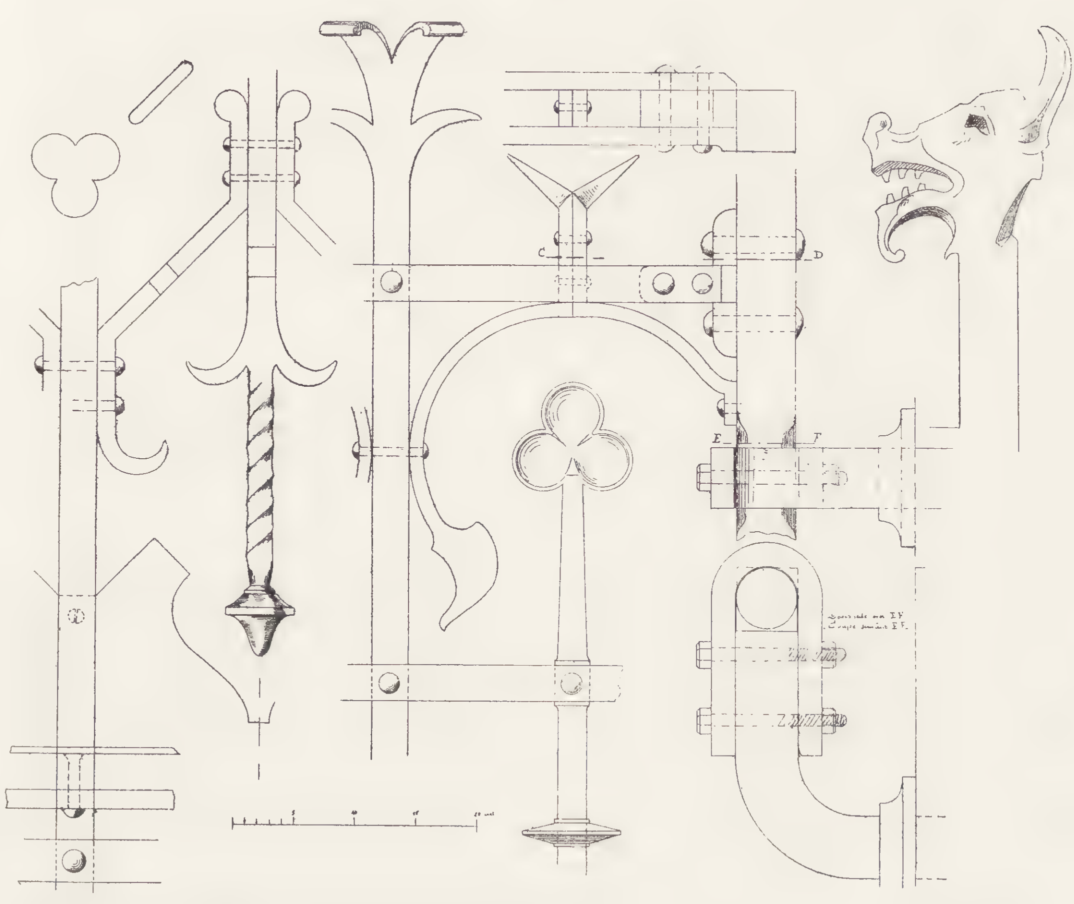
HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND.
DÉVELOPPEMENT DE LA FAÇADE VERS LA RUE DES VANNIERS.

La flèche est le couronnement naturel d'une tour et son complément nécessaire. Celle de l'hôtel des téléphones remplit bien cet office, et le dessin que nous en donnons a pour les constructeurs la valeur d'un document.

Il en est de même du tracé de la partie supérieure de la façade vers la rue des Vanniers. Celui-ci renseigne notamment la disposition originale des souches des cheminées naissant au bas du pignon et s'appuyant sur lui en guise d'arcs-boutants.

Le grillage des entrées charretières, quoique simple, est lui aussi un spécimen de ferronnerie d'une excellente technique.

Quelques-unes des planches ci-contre,



HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND. DÉTAILS DE LA GRILLE. A. van Houcke, arch.

choisies parmi d'autres d'un égal intérêt, sont la reproduction des dessins fournis pour l'exécution ; ceux-ci, on le voit, sont d'une lecture facile et montrent tout le soin apporté à l'étude des multiples détails de la bâtisse.

Des indications de l'espèce étaient indispensables, du reste, pour parfaire sans mécompte cet important travail et produire, par exemple, ce bel escalier en pierre de taille avec noyau ajouré dont le savant tracé rappelle toute la maîtrise des meilleures œuvres du genre.

En architecture, l'étude raisonnée du détail n'est pas seulement un sérieux élément de succès, c'est aussi un procédé fertile en heureuses trouvailles. Celles-ci ne manquent pas à l'hôtel des téléphones et nous ne finirions pas à les signaler toutes.

Citons cependant, pour mémoire, l'ingénieuse disposition des ferrures sur la menuiserie de la porte à l'entrée de service. Par un arrêt du moulurage des planchettes, une surface plane y est ménagée aux endroits voulus et permet sans difficulté l'application propre et nette des pentures.



HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND. Phot. F. Todt.
PORTE INTÉRIEURE.

Dans d'autres portes, les panneaux à planchettes prennent l'aspect décoratif des parchemins de l'ancienne menuiserie par le rabotage oblique des moulures aux extrémités haut et bas du cadre.

Sans doute, ce sont là des moyens mécaniques; mais c'est précisément sur le perfectionnement et la direction intelligente de ces moyens qu'on doit fonder une grande part des ressources de notre industrie artistique.

S'aider de la machine est une nécessité moderne, et s'en servir comme on l'a fait ici n'a vraiment rien de déplaisant, ainsi que le montrent les boiseries qui figurent sur les clichés que nous publions.

Ceux-ci, avec la vue intérieure de la salle du public et nos autres illustrations, donnent une idée suffisante de l'édifice et permettent de juger de sa valeur architecturale.

En ajoutant que le coût total de la construction entièrement achevée n'a pas dépassé 400,000 francs, nous aurons à la fois fait l'éloge du talent et du savoir professionnel de l'auteur des plans, M. l'ingénieur A. van Houcke, architecte principal au service des bâtiments des postes et télégraphes, dont le directeur est M. J. Gody.



HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND. Phot F. Todt.
PORTAIL D'ENTRÉE DU PUBLIC.



HOTEL DES TÉLÉPHONES DE GAND.
VUE DES GUICHETS.

Ses principaux collaborateurs pour l'exécution sont :

H. Verzin, conducteur des travaux.

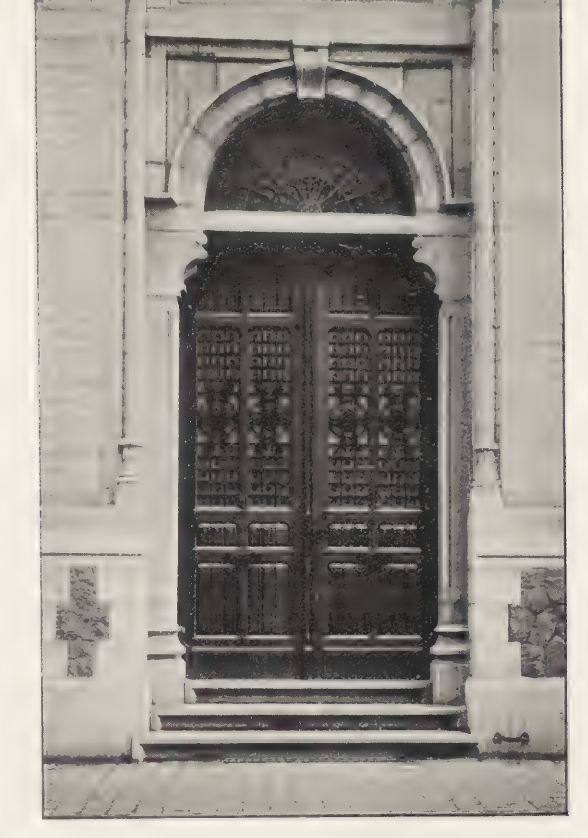
Ch. Van Driessche, de Gand, pour la mise sous toit.

R. Van Herrewege, de Gand, pour les travaux de parachèvement.

Ganton, de Gand, pour







PORTE D'ENTRÉE DE SERVICE. Phot. F. Todt. PORTE D'ENTRÉE DU PUBLIC.

les cartons des grands tympans en mosaïque de céramique exécutés par Simons et Cie.

Verwilghen, de Gand, pour les modèles des chapiteaux en fonte, des bestioles des grilles et des chapiteaux en stuc.

Verbruggen, de Gand, pour les ferronneries artistiques. J. P.

RÉGLEMENTATION A OUTRANCE.



'ART en général, et l'art du bâtiment en particulier, tend à devenir l'enfant gâté des pouvoirs publics.

L'État l'a mis sous la sauvegarde des ministres des beaux arts et des travaux publics. Les bureaux de leurs départements sont largement peuplés de fonctionnaires, qui ont pour téléphone les commissions des monuments, des musées, d'autres pour les services techniques, d'hygiène, de sécurité, etc.

Avec la sollicitude et la protection de tout cet organisme, l'art est assez bien tenu en laisse ; mais pour lui donner force et santé, des encouragements appréciables sont accordés, de préférence, aux artistes restés en communion de formes d'art avec ceux qui croient avoir pour mission de conserver dans leur bureau, comme dans un temple sacré, les secrets uniques du grand art. Il est vrai de dire que tous les temples ont leurs mystères.

Après l'État nous avons la Province qui tient à cœur de sauvegarder les intérêts élevés des œuvres d'art. Elle a aussi son état-major d'ingénieurs, d'architectes, conducteurs de travaux et autres.

A part quelques passe-droits, en faveur d'amis politiques, pour l'obtention des subsides, et quelques promesses lointaines pour les autres, ces petits dieux protecteurs de l'art en province sont loin d'être inutiles. Par le fait de leur isolement, loin de la capitale où les petites et grandes intrigues trouvent les coulisses et les soupentes à souhait, ces fonctionnaires, en général très clairvoyants, connaissent bien le champ restreint de leur intervention et, s'il y avait lieu, le dessous des coteries.

Enfin, l'art du bâtiment est l'objet de toutes les sollicitudes des communes bien constituées.

Si la maison communale a pignon sur place, elle aura son *règlement* et ses *taxes* sur les bâtisses.

De plus, une série respectable de directeurs de travaux publics, d'architectes, de dessinateurs, de surveillants, etc. Tous ont la compétence et la science voulues, par le fait de leur nomination ou, du moins, par le port de leur casquette administrative.

En dehors de tous ces fonctionnaires plus ou moins officiels, l'art a encore pour tuteurs des sociétés des sites, de sécurité publique, de l'art dans la rue, et d'autres. J'en passe.

Bien difficiles seraient donc ceux qui trouveraient que l'art du bâtiment n'a pas sa part des sollicitudes administratives.

Il est vrai, d'aucuns prétendent que, dans

certaines communes, le bâtiment en a trop de ces sollicitudes, et surtout de *taxes* sur les bâtisses.

Les architectes et les entrepreneurs redoutent d'autant plus ce patronage exagéré que leurs clients, pour éviter les *surtaxes* et la réglementation par trop chinoise, préfèrent pour le placement de leurs capitaux les industries diverses à celle du bâtiment.

Passe encore pour les taxes : c'est une question plutôt financière et politique. Les communes qui en abusent se lèsent à elles-mêmes. Les artistes n'en sont touchés que par ricochet.

Mais il en est autrement des règlements sur les bâtisses.

Je sais que certains groupements d'architectes et d'entrepreneurs ont rêvé l'unification de ces règlements pour les communes des grandes agglomérations. Ce rêve peut-il avoir une suite ? Il touche à tant de questions.

On ne doit sans doute pas souhaiter que cette unification se fasse par une mesure du pouvoir central. Il en pâtirait peut-être pour l'autonomie des communes qui est un principe auquel tout Belge doit tenir. Reste à savoir si, par une entente, les communes agglomérées ne pourraient pas établir leurs règlements sur des bases conformes.

Dans la pratique les constructeurs ne s'en plaindraient pas.

Quant à l'art, s'il ne doit pas craindre la diversité, il a certes en horreur les dispositions réglementaires tissées d'absurdités, d'ignorances, de préjugés classiques et vieillots.

Il serait amusant et peut-être salutaire de relever certaines de ces dispositions et surtout certaines de leurs interprétations par les bureaux, phénomènes ordinaires des contrariétés que les constructeurs modernes rencontrent dans l'exercice des règles les plus élémentaires de leur art.

Le *Bulletin des Métiers d'art* recevrait avec plaisir de ses abonnés les communiqués qui seraient édifiants sur la question.

KARL.

LE VIEUX BRUXELLES.



E collège échevinal de Bruxelles va proposer au conseil communal la création d'une commission du vieux Bruxelles, dont le but serait la reproduction, au moyen de la photogravure, des vestiges de vieux bâtiments, maquettes, monuments, etc., ayant un caractère historique rappelant aux générations le glorieux passé de la capitale.

A cet effet, un subside de 5,000 francs sera inscrit au budget pour 1904.

(Les Journaux.)

C'est quelque chose. Ce n'est presque rien. Il y a mieux à faire pour rappeler aux générations le passé de leur cité. Quand ce passé est si glorieux qu'on se plaît à le proclamer, on prend de ses œuvres un soin plus jaloux.

Le *Bulletin* a relevé, en leur temps, quelques-uns des actes de vandalisme les plus lamentables, posés sur les anciennes constructions bruxelloises.

Les pouvoirs publics croient donc avoir fait tout ce qu'ils doivent après avoir accordé 5,000 francs pour des photographies ! Il ne coûte vraiment pas cher de *rappeler aux générations le glorieux passé de la capitale.*

Malheureusement cela ressemble un peu au geste de Pilate : Condamné ce qui reste du vieux Bruxelles !

On remaniera la rue de la Violette ; on bouleversera le quartier de l'hôtel de ville ; on prolongera la rue du Lombard ; en renversant la caserne Sainte-Élisabeth on démolira tout l'ancien quartier de Saint-Laurent : voilà quelques-uns des projets que couronne le nivellement Maquet et consorts : Mont des Arts et gare Centrale. Loin de nous de condamner l'exécution des grands travaux dont l'utilité peut être réelle. Mais les trois quarts — sinon plus — de ce plan connu ne sont-ils pas purement somptuaires, inutiles ? D'un très beau tracé, sur le papier, le projet dit Leurs-Maquet semble bien peu étudié dans sa réalité, au point de vue pratique autant qu'esthétique. Certaines de ses parties font croire à l'inconscience : ponts de fer, viaducs, escaliers, impasses, défilés profonds, est-il rien de pareil pour défier la nature ? Celle-ci tient sa revanche ; on le verra bien quand les travaux seront finis et peut-être avant.

Que le tracé soit fait sans aucune préoccupation d'art, je ne le dis point ; mais qu'au lieu de s'inspirer des idées d'avant-garde, il est plein de vieux préjugés, cela est certain. Ce n'est point ainsi que la génération jeune et celle qui suivra, celle qui devra vivre et jouir de ces grands travaux, les comprendront.

Il y aurait assurément plus de talent à tenir compte, comme le faisaient nos ancêtres, des dispositions naturelles des lieux et même de certains états existants. Le terrain bruxellois se compose de grandes collines étagées sur les bords de la Senne, et les chemins pour grimper de l'une à l'autre sont tout indiqués. De même les perspectives sont multiples et limitées. Parce que les anciens Bruxellois avaient bien tenu compte de cette disposition topographique propre, leur ville présentait un cachet particulier entre toutes les villes du Brabant : le pittoresque et la grandeur voisinaient dans les rues.

Les besoins de la locomotion moderne exigent, dit-on, un tout autre dispositif des rues. On a le droit d'être sceptique sur cette affirmation, en comparant les plans d'anciennes villes dont les unes ont des rues larges et droites, les autres — parfois, jadis, les plus populeuses et les plus industrielles — des ruelles étriquées et courbes, et en voyant la circulation la plus intense persister, sans danger effectif, dans des rues étroites comme la Montagne de la Cour et dédaigner la large rue voisine.

Il est certain, à tout envisager, qu'autrefois comme maintenant, dans les villes industrieuses, certaines rues, à certaines heures de certains jours tout au moins, étaient sujettes à l'encombrement. Qu'en nos temps de locomotions rapides, des desiderata nouveaux s'ajoutent aux anciennes conditions des tracés des rues, c'est admissible, mais ils ne font que se greffer sur des conditions plus essentielles, cela est certain.

Les artères d'avenir sont celles qui répondent à la fois aux exigences pratiques et esthétiques. Ce sont les rues dont la direc-

tion et les aboutissants (1) satisfont aux besoins de la circulation et celles qui tiennent le plus délicatement compte du terrain et des environs. Autant que le premier élément, le second exerce une action sur le public qui s'y soumet comme d'instinct. C'est parce que sous l'un et l'autre rapport la vieille Montagne de la Cour l'emporte sur la rue Coudenberg qu'elle restera fréquentée jusqu'à son dernier moment.

Par certaines parties, le projet Leurs-Maquet semble avoir tenu compte de ces règles, tandis que rien n'est moins observé qu'elles dans d'autres parties. Ce projet crée un terrain artificiel, formé de la réunion de différents plans que la nature avait divisés. On établit ainsi un terrain factice délié des alentours et près duquel s'abriteront des dégagements plus ou moins lépreux. Quel sera l'aspect de ce plateau vu de la ville ? Que sera la ville vue du haut de ce plateau ? Y a-t-on songé ? N'y aura-t-il pas une disproportion flagrante, désagréable ? N'obtiendra-t-on pas une répétition du plateau artificiel du Palais de Justice, mais augmentée par ses dimensions, et amoindrie faute d'un monument digne de le couronner ? Je me rappelle l'ébahissement d'un groupe d'étrangers débouchant de la rue des Paroissiens en voyant se dresser au loin les premières maisons du Coudenberg, hors de proportion et de cadre avec toute la perspective environnante. Ce désagréable effet sera encore agrandi.

En résumé, le nouveau Bruxelles vaudra-t-il l'ancien ? ne persiste-t-on pas dans les errements antérieurs ? Il y a progrès peut-être, mais il ne sera réellement sensible que si nos ingénieurs abandonnent la mode des tracés arbitraires et descendent au pied du mur.

❦❦

Mais en quoi le projet eut-il perdu à la conservation de l'intéressant quartier *ter Arken ?* En quoi cette conservation gênait-elle ? On garde, il est vrai, l'hôtel Ravenstein. C'est bien peu de chose quand l'ancienne synagogue et les maisons de la rue *ter Arken* faisant face à Ravenstein sont aussi pleines d'art et d'intérêt que cet hôtel lui-même. Et oublie-t-on que si Ravenstein est intéressant c'est sans doute par ses beautés intrinsèques, mais surtout par sa situation, par le cadre, par la configuration du sol (2).

Voit-on bien cette rue en escalier qu'est la rue Ravenstein descendre en contre-bas de l'artère nouvelle jusqu'à la triste rigole que deviendra la rue *ter Arken ?* N'est-ce pas plutôt l'occasion d'isoler tout ce quartier et d'en faire un ensemble charmant et très utilisable à la porte des écoles ?

Il ne disparaîtra que trop d'autres vestiges, comme les intéressantes façades de la *Montagne des Aveugles.*

A moins d'être entiché d'archéologie malgré tout, chacun se rend compte qu'on ne peut pas reculer des travaux publics nécessaires pour une vieille façade. La désinvolture avec laquelle l'administration de la ville se désintéresse de l'art ancien n'en est

(1) Et non pas seulement la largeur et la facilité d'accès. Ces qualités ne sont rien sans les autres.

(2) Conserver Ravenstein seul, ce n'est point garder un souvenir du vieux Bruxelles, c'est en donner une idée fausse. Si un dégagement n'est pas à faire, c'est assurément celui-là.

pas moins regrettable. Il ne restera plus rien bientôt — que des photographies — de l'ancienne architecture bruxelloise. Et combien de constructions qui ne sont pas à photographier et qui sont belles pourtant ! Ce n'est pas dans les façades de la Grand'Place construites et restaurées avec trop de fantaisie qu'il faut étudier l'art d'antan à Bruxelles. Celui-ci se retrouve dans de multiples pignons sur les vieilles rues et les vieilles places. Mais ces façades ont reçu un crépissage, et bien peu d'indices révèlent ce qu'il cache. L'œil expert, cependant, analyse les silhouettes, perce les plâtres et devine derrière eux les beautés qu'il a souvent vérifiées dans les travaux ou démolitions antérieurs.

Ces maisons existent en maint quartier qu'il n'est nullement question de démolir. Le danger de leur perte réside dans l'ignorance de leurs propriétaires qui, un beau jour, les rebâtiront. Il est probable que, s'ils savaient qu'on apprécie leur bien, ils l'apprécieraient aussi. Peut-être feraient-ils des sacrifices pour mettre sa beauté en valeur. Un encouragement officiel aiderait beaucoup dans l'espèce.

D'autre part il est très possible que des propriétaires reconstruiraient — et la Ville, qui est gros propriétaire, le pourrait bien parfois — de belles façades démolies par suite d'expropriation.

❧❧

On a annoncé la création d'une société du Vieux Bruxelles, et ses membres se sont partagé la ville par quartier afin d'y relever tout ce qui a un intérêt archéologique.

Ce but est louable. Et peut-être le subside inscrit au budget de la ville n'est-il qu'un encouragement aux efforts de ces amis de notre vieille cité.

Mais, je le répète, la besogne peut être plus complète et plus efficace. Ne peut-on espérer de l'initiative privée, si tardive qu'elle soit, ce que les pouvoirs ont hésité à comprendre ? Pourquoi le comité du Vieux Bruxelles ne s'efforcerait-il pas de créer un mouvement en faveur de la conservation et de la restauration des œuvres de notre art ancien ? Ce serait le couronnement rationnel de la mission qu'il se propose. Encore une fois, l'architecture bruxelloise n'est pas assez appréciée parce qu'elle n'est pas assez connue, pas assez aimée parce qu'elle n'est pas assez appréciée. Que l'on réagisse contre ceci, on aboutira contre cela, et l'on pourra espérer encore la conservation de quelques souvenirs historiques et artistiques autrement que sur le papier.

G. VAN AXELWALLE.

VOCABULAIRE DES TERMES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

Œil, m.

Flamand : *Oog*. — Allemand : *Auge*. — Anglais : *Eye*.

L'œil est, sans conteste, la partie du visage où se reflètent avec le plus d'intensité les multiples impressions de l'âme ; la joie, la douleur, la colère, l'épouvante, la compassion y impriment leur marque caractéristique.

Considéré sous le rapport de la forme, l'œil constitue un élément primordial de la beauté de la figure humaine ; aussi les artistes ont-ils

eu recours, dès les temps les plus reculés, aux artifices les plus divers pour arriver à donner, à leurs reproductions, l'expression, le caractère des personnages représentés, et, à leurs conceptions, la beauté rêvée par leur imagination.

L'œil a été considéré par les anciens comme un emblème mystique, peut-être même, ainsi que le dit un auteur, « comme l'emblème du juge et de la justice de la divinité qui voit tout ».

Les Égyptiens n'employaient pas seulement l'œil d'une manière habituelle dans les hiéroglyphes, mais ils faisaient usage d'une amulette en forme d'œil, nommée *oudza* ou *ouza*, qu'ils liaient au poignet ou au bras.



OUDZA.

D'après *E. Bosc (Dictionnaire général de l'archéologie)*, « quand on trouve deux œils symboliques, placés à côté l'un de l'autre, ils » symbolisent les deux yeux du soleil..... » Comme souvent ces yeux regardent le Nord » et le Sud, on nomme ces deux régions du » ciel les *oudzas*, terme qui désigne aussi le » soleil et la lune ».

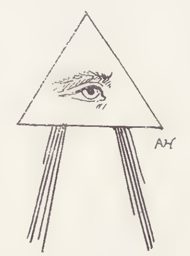
L'œil, représenté en cire, en argent, voire même en vermeil, se retrouve dans les plus célèbres lieux de pèlerinage.

Les fidèles qui viennent implorer le secours d'un saint en vue d'obtenir la guérison d'une infirmité des yeux et surtout ceux dont les prières ont été exaucées offrent des *ex-voto* qui ont la forme précitée. Cette coutume est très ancienne : les païens offraient des ex-voto à leurs dieux.

Tout le monde connaît l'image populaire qui représente un des principaux attributs de Dieu, à savoir celui de connaître tout, de voir tout.

Cette image montre un œil, placé dans le symbole trinitaire, le triangle, et entouré d'une auréole ou accompagné de rayons de lumière, avec ou sans l'inscription : « Dieu nous voit », ou telle autre similaire.

C'est l'ŒIL-DE-DIEU qui inspire de salutaires réflexions à tous ceux qui le regardent.



D'après une ancienne image.



D'après J. Klein.

ŒIL-DE-DIEU.

En *Architecture*, le mot *œil* est fréquemment employé :

ŒIL-DE-VOLUTE ou *Ancone*.

Flamand : *Oog van den wrong*. — Allemand : *Auge der Snecke*. — Anglais : *Eye of the volute*.

L'œil est le cercle central de la volute d'un chapiteau ionique, à l'intérieur duquel sont placés les centres des diverses portions d'arcs de cercle, qui en se raccordant forment le tracé au compas de la volute.

ŒIL-DU-TAILLOIR ou *Rose* du tailloir ou *Fleuron* du tailloir.

Flamand : *Bloemsieraad op de dekplaat*. — Allemand : *Abakusblume*. — Anglais : *Flower on the abakus*.

L'œil du tailloir est une espèce de fleuron qui occupe la partie concave de l'abaque du chapiteau corinthien et qui s'appuie sur les petites volutes médianes.



ŒIL-DU-TAILLOIR.

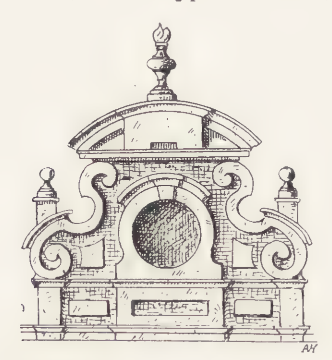
ŒIL-DE-BŒUF.

Flamand : *Rond venster*. — Allemand : *Ochsenauge*. — Anglais : *Bulls' eye-window*.

Dans son acception la plus générale, l'œil-de-bœuf désigne une ouverture circulaire ou ovale, avec ou sans vitrage fixe ou mobile, servant à l'éclairage diurne d'un bâtiment.

Par extension on a donné ce nom à des lucarnes avec ouverture circulaire ou ovale.

Lorsque l'œil-de-bœuf est établi au-dessus d'autres baies, on l'appelle *oculus*, surtout



ŒIL-DE-BŒUF.

quand il s'agit de monuments anciens.

Quand l'oculus est isolé, ou lorsque, comme à l'époque médiévale, il présente une surface découpée en lobes, en rayons, en ornements géométriques ou flamboyants, il est nommé, selon ses dimensions plus ou moins grandes, ou *rose* ou *rosace* (1).

L'oculus qui règne à la partie supérieure d'une voûte sphérique, d'une coupole, porte plus spécialement le nom de :

ŒIL-DE-DÔME.

L'œil-de-dôme est parfois à ciel ouvert (exemple : Panthéon, à Rome) ; le plus souvent il donne appui à une lanterne qui surmonte et éclaire le dôme. Exemple : chapelle de Tour et Taxis, au Sablon, à Bruxelles.

La clef des voûtes ogivales de la dernière époque affecte dans bien des cas la forme d'un oculus ; on la dénomme :

ŒIL-DE-VOUTE ou ŒIL ou *lunette*, et « on s'en sert », dit M. *Reusens*, « pour livrer passage aux cloches et autres objets qui doivent être montés au dessus des voûtes ».

ŒIL-DE-PONT.

Flamand : *Bruggenoog*. — Allemand : *Brückenauge*. — Anglais : *Bridge-eye*.

(1) Voir des exemples : *Bulletin des Métiers d'art*, 2e année, p. 168.

L'œil-de-pont est une ouverture circulaire ou cintrée ménagée au dessus des piles d'un pont, afin d'alléger l'aspect assez lourd des tympans et d'augmenter éventuellement le débouché pour le cours d'eau en cas de crue.

En *Construction* le mot *œil* s'applique à beaucoup de parties d'objets divers et d'outils.

L'ŒIL D'UNE PENTURE est la partie dans laquelle passe le gond ; lorsque cet œil n'est pas replié et soudé sur lui-même et simplement contourné, c'est un ŒIL ROULÉ.

L'ŒIL du *marteau*, celui d'une *hache*, d'une *cognée*, d'une *meule*, d'une *roue*, d'une *louve*, etc., sont trop connus pour que nous nous y arrêtions.



VIEUX PIGNON AVEC ŒIL-DE-BŒUF (XVIIe S.) Guide Vromant.
RUE NUIT ET JOUR (TUSSCHEN DAG EN NACHT), A BRUXELLES.

L'œil d'une chaine est le chaînon extrême dans lequel passe l'extrémité de l'objet à retenir ou à accrocher. Tel est l'œil qui assure le couvercle d'une entrée au charbon, par exemple ; elle accroche le crampon fixé dans le fond de cette entrée.



Œil du marteau.

On dit, par analogie, l'œil d'un hauban, d'une *corde*, pour désigner l'ouverture en forme de chaînon formée par le bout replié et rattaché au corps du hauban.

En *Joaillerie :*

On entend par œil l'éclat des pierres précieuses, des perles.

Flamand : *Vuur ; Schittering.* — Allemand : *Feuer.* — Anglais : *Brilliancy.*

On appelle aussi œil d'une perle, le trou ménagé dans une perle en nacre, en verroterie, par lequel on l'enfile.

Le joaillier emploie diverses pierres à reflets et notamment : l'œil-de-chat ou œil-de-tigre ou *chatoyante*, appelée, d'après Pline, par les Assyriens : œil-de-Bélus ; l'œil-de-poisson, l'œil-de-serpent, etc., ainsi dénommées à raison de leur ressemblance avec l'œil.

Œil de cable.

En *Peinture :*

Œil désigne le point qui sert de départ aux divers plans de cassure d'une draperie.

Œil se dit d'« un petit vaisseau rond de faïence » ou de terre d'Angleterre, ou de porcelaine, » dont on se sert pour délayer les couleurs » propres à la miniature et au lavis ». (Millin, *Dictionnaire des beaux-arts.)*

En *Verrerie :*

Le nœud qui se forme au milieu des tables de verre est un œil.

En *Plomberie :*

L'œil-de-perdrix constitue des taches brillantes, très petites, caractéristiques de la finesse de l'étain ou de la quantité d'étain contenue dans un morceau de soudure.

En *Marbrerie :*

L'œil-de-paon est une variété de marbre à veines multicolores et circulaires.

L'œil-de-perdrix est une variété de griotte d'Italie qui présente de petites taches rondes ou ovales de ton bleuâtre qui tranchent vivement sur le fond rouge foncé.

D'autres industries et métiers emploient encore la dénomination *œil :* nous citerons l'œil de l'aiguille, l'œil ou le trou de coulée d'un haut fourneau, l'œil d'un ressort, etc. ; mais le cadre du vocabulaire ne comporte pas l'explication de tous ces termes. A. v. H.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

Laeken - Bruxelles.

TOUR CHINOISE. Sous ce titre, un périodique français dit, sur un ton bien national :

« Les Belges vont avoir leur tour à Bruxelles. Une capitale qui se respecte a toujours une tour remarquable. Celle que le roi Léopold fait élever dans le parc de Laeken est un monument étrange et qui témoigne d'un esprit bizarre. L'extérieur est des plus pittoresques avec son entrée monumentale, ses escaliers au sommet desquels se dresse la statue en bronze d'une divinité chinoise, ses panneaux sculptés et ses balcons bordant chaque étage. On a utilisé pour cette construction plus de 800 mètres de bois précieux. Il y aura là dedans un restaurant japonais et l'inévitable garage pour autos et bicyclettes.

Ce ne sera pas la tour de Pise et point

davantage la tour Eiffel. Mais, tant qu'à faire une tour, autant la faire originale ».

Avoir de l'esprit est, tout de même, une belle chose. Notre confrère ignore-t-il que Bruxelles, au dessus des nombreuses tours et tourelles qui la dominent, à côté des imposants clochers de sa collégiale, voit jaillir, à cent mètres, la flèche de l'hôtel de ville, terminée par le colossal saint Michel ? Cette tour est originale — peut-être unique — dans sa construction et son élégance. Si l'on ne peut la comparer à la tour de Pise, c'est que les deux édifices appartiennent à des genres trop différents pour être comparables. Mais elle vaut, à coup sûr, la tour Eiffel...

Quant à la tour chinoise de Laeken, c'est une de ces fantaisies dont il est permis d'orner les parcs et les jardins. Et s'il est vrai que c'est une fantaisie largement dotée, il est également exact qu'elle a ses côtés remarquables.

Elle n'est que l'exécution d'une idée réalisée déjà autrefois dans ce même parc de Laeken. Les anciennes estampes font foi d'une tour chinoise, bâtie, il est vrai, sur une moindre échelle. Cette tour fut vendue sous le régime français, en 1803, à charge d'être démolie par son acquéreur.

A. C.

Braine-le-Comte.

Un nouvel hôtel des postes sera bientôt établi dans une partie des bâtiments de l'ancien couvent des Dominicains.

On sait que la Commission royale des monuments est intervenue auprès du département des Beaux-Arts, aux fins de conserver l'ancien couvent des Dominicains, appartenant aux hospices civils, cet édifice ayant une certaine valeur historique et archéologique. Il remonte, en réalité, à 1627. Il comprend une église avec façade dans ce mauvais style aux frontons cintrés découpés, aux enroulements incohérents, avec des avant-corps constitués par des colonnes doriques accouplées dont l'entablement supporte des obélisques ! ! Les bâtiments conventuels ont assez le caractère des habitations wallones du Hainaut ; sous ce rapport, et dans leur simplicité, ils valent infiniment mieux que l'église.

Le ministre compétent s'est interposé entre la ville et la commission des hospices, d'une part, et son collègue des chemins de fer, postes et télégraphes, d'autre part, pour aboutir à la transformation en hôtel des postes d'une partie de l'immeuble (le couvent proprement dit) et à la restauration de l'église. Cette dernière, après ce que nous avons dit plus haut, se comprend d'autant moins qu'on destine cette ancienne construction religieuse à l'usage de salle des fêtes.



L'art ancien à Liége.

L'ART ancien fera l'objet, en 1905, d'un compartiment spécial de l'exposition qui, organisé sous les auspices de l'Institut archéologique liégeois, promet d'être des plus intéressants. Le commissaire spécial du gouvernement pour cette exposition est M. le baron de Sélys-Fanson, et ce nom est à lui seul un gage de succès. Le comité exécutif se composera de deux sections, l'une d'art religieux, l'autre d'art civil, et il est dès à présent probable que l'on obtiendra pour l'exposition de l'art ancien le haut patronage de S. A. R. la princesse Élisabeth de Belgique, qui compte parmi ses ancêtres six princes-évêques de Liége.

Le palais de l'art ancien consistera principalement en une reproduction de la « troisième Violette » ou « Maison de la cité de Liége », édifice qui disparut en 1691. Autour de ce monument régneront des galeries dont les façades rappelleront les constructions liégeoises de la même époque. L'ensemble sera des plus curieux. On compte, enfin, édifier d'une façon définitive, en cet endroit, l'ancien perron gothique — le Perron liégeois — qui, placé jadis sur la place du Marché, fut détruit par un ouragan en 1693.

Nul doute que l'exposition de l'art ancien ne

soit un précieux élément d'intérêt et de succès pour l'Exposition internationale de 1905.

Nous constatons aussi avec plaisir que la ville de Liége, centre d'une vie industrielle si intense, entre résolument dans le mouvement en faveur des arts appliqués. Elle vient d'acquérir l'ancien hôtel d'Ansembourg, rue Féronstrée, pour y installer, dès le début de l'année prochaine, un musée d'art décoratif. On sait que nos intelligents voisins d'outre-Rhin ont créé des musées de ce genre dans toutes les villes d'une certaine importance. Ces musées offrent aux ouvriers et aux artistes les documents les plus divers et les plus précieux et sont certes pour beaucoup dans le progrès de l'industrie allemande.

Notre gouvernement en comprend si bien l'importance que M. Gust. Francotte, ministre de l'industrie et du travail, a tenu, il y a quelques mois, à faire lui-même la visite des meilleurs musées d'Allemagne.

VARIA.

UNE ACADÉMIE DE LA PLANTE ET DE LA FLEUR. Un groupe d'artistes et de savants vient, dit un journal parisien, de fonder, au Bois de Boulogne, une académie de la fleur et de la plante. Elle a pour but de fournir en permanence, aux décorateurs et artisans, des modèles et des conseils pratiques, et de réunir, dans un milieu approprié, les meilleurs exemples d'interprétation donnés par les maîtres anciens ou modernes.

Un musée et une bibliothèque seront créés, des ateliers seront mis à la disposition des travailleurs dans les locaux du Jardin fleuriste, gracieusement offerts par le conseil municipal de Paris. Enfin, un enseignement rationnel sera organisé.

Cette académie n'est pas une nouveauté, comme on semble le clamer. Elle existait sur une plus grande échelle au moyen âge et était suivie avec fruit par les patrons et les ouvriers ; les œuvres d'art conservées dans nos musées en font foi. Les cours se donnaient en plein air, le long des haies et des ruisseaux.

N'est-ce pas, en effet, à la grande école de la nature que se sont formés nos artistes d'antan dont les œuvres ont interprété avec tant de délicatesse et la flore et la faune ?

Nous félicitons cependant cet essai tenté à Paris d'ouvrir aux artistes modernes la source de la vie.

BIBLIOGRAPHIE. — *Grondbeginselen van de Geschiedenis der Bouwkunst,* door Alfons VAN HOUCKE. II. Christene Bouwkunst. Édité pour le *Davidsfonds,* par Ch. PEETERS, à Louvain.

Depuis que M. van Houcke a pris au sein de notre rédaction la large place revenant à son talent et à son activité, il est délicat pour nous de censurer ses ouvrages. Mais nos lecteurs ont pu apprécier les qualités qu'il possède de l'écrivain et de l'architecte, et c'est avec la connaissance de ce qu'elles peuvent produire qu'ils recourront à l'ouvrage renseigné pour l'apprécier par eux-mêmes.

Une critique est donc devenue inutile.

Elle l'est doublement parce que nous ne pourrions que redire ce qu'en d'autres temps (1) nous avons écrit sur le premier volume de cet ouvrage. Les mêmes mérites se retrouvent dans le second, peut-être accusés davantage. En outre, il apparaît à première vue que le volume a reçu une exécution matérielle plus soignée encore que le précédent. Les illustrations abondent et sont mises à l'appui du texte avec beaucoup de discernement.

Pour n'ajouter qu'une appréciation, qui ne saurait être suspectée de partialité, tant sa vérité éclate aux yeux des amis de la langue

(1) *Bulletin des Métiers d'art,* 2e année, p. 159.

néerlandaise, indiquons le service considérable que rend M. van Houcke à cette langue.

Les connaissances linguistiques de l'auteur ne sont mises en doute par personne : il les a prouvées dans ses ouvrages, couronnés par l'Académie flamande, tel le *Ambacht van den loodgieter en zinkbewerker;* mais l'on sait que tant de termes spéciaux se rapportant à l'architecture historique manquaient de sens fixe et précis, faute d'avoir eu leur portée déterminée par un écrivain architecte dans un ouvrage didactique. Beaucoup de lacunes sont ici comblées.

Le *Davidsfonds*, poursuivant la vulgarisation de la connaissance des arts en même temps que celle du néerlandais, a donc été heureusement inspiré d'entreprendre cette publication.



CONFÉRENCES DU " BULLETIN DES MÉTIERS D'ART "

Le *Courrier de l'Escaut* (19 nov. 1903) dit :

AINSI que nous l'avons annoncé, une intéressante conférence a été donnée lundi soir, 16 novembre, dans la salle de l'école Saint-Luc, de Tournai. L'orateur, M. l'abbé R. Lemaire, de la rédaction du *Bulletin des Métiers d'art*, a, pendant deux heures, captivé l'attention de son auditoire nombreux et choisi ; la salle était entièrement comble.

La réunion était présidée par S. G. Mgr l'évêque, ayant à ses côtés M. le sénateur Stiénon du Pré, de nombreux membres du chapitre, le R. P. recteur du collège Notre-Dame et l'élite de la société tournaisienne.

Le sujet choisi par l'orateur était suggestif : l'art de l'avenir. Évitant de s'ériger en prophète, ainsi qu'il nous l'a dit, le conférencier n'a pas voulu nous dire « ce que sera » l'art de l'avenir, mais bien ce que cet art « doit être ». Important problème, dont il nous semble avoir énoncé parfaitement la vraie solution. L'art futur, s'il veut être un art véritable, doit être national. Et avec, à l'appui, une foule d'idées justes et belles, de faits parfaitement établis, d'exemples frappants, donnés en belles projections lumineuses et choisis parmi les grands chefs-d'œuvre du passé, M. Lemaire nous a démontré comment les arts antérieurs ont été, sous tous les climats, dans tous les temps, parfaitement expressifs du génie, du climat, de la nature, des matériaux des peuples, leurs producteurs. Aujourd'hui, notre art a cessé d'être national et voilà pourquoi il se perd dans l'anarchie. Il ne redeviendra art que s'il reconquiert sa nationalité.

L'orateur s'est demandé ensuite quel est notre art national ; il nous a dit quelles sont les traditions qu'il faut renouer et comment il faut le faire.

Inutile de dire quels sont les conséquences, les aboutissants de ce principe : c'est un principe, en effet, qui est comme la clef de la restauration, qu'il faut s'efforcer de réaliser.

Nous félicitons sincèrement l'orateur et aussi le *Bulletin des Métiers d'art;* c'est un des points essentiels du programme de cette belle et vaillante revue que l'orateur a défendu, ce qui dit assez l'utilité de cette publication et le succès qui doit être le sien.

L'assistance a suivi avec une attention soutenue la thèse et les démonstrations de l'excellent conférencier et lui a témoigné à maintes reprises son approbation par de chaleureux applaudissements.

On nous informe que le texte de la conférence sera mis en vente dans les différentes librairies de la ville. »

Le 28 décembre 1903, à 4 h. 1/2 du soir, à Tournai, école Saint-Luc, 24, rue de la Tête d'Or, conférence par M. E. Gevaert, directeur du *Bulletin*. Sujet : *Les Métiers d'art*. Projections lumineuses.

Le 29 décembre 1903, à 7 h. 1/2 du soir, à l'école Saint-Luc de Molenbeek-Saint Jean, 54, rue de la Colonne, conférence par le même orateur. Même sujet que ci-dessus.

Nos abonnés sont invités à ces conférences. Billet d'entrée à la quatrième page de couverture.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. JANVIER 1904.

A tous nos abonnés, sainte et heureuse année !

A tous, sans exception, amis de l'art ou ses serviteurs, nous souhaitons que l'année 1904 voie grandir l'aurore de la Renaissance artistique ; si l'an 1903 nous a laissé bien des désirs inaccomplis à cet égard, il nous a transmis aussi beaucoup d'espérances. Il a enregistré des résultats, marqué des étapes, constaté des tendances, affermi des intentions ; en un mot, il nous a permis de croire qu'avec l'aide de Dieu, 1904 peut être une bonne année.

JUBILÉ DU R. FRÈRE MARÈS.



NOUS recevons communication de la circulaire dont le texte suit et par laquelle quelques anciens élèves et quelques amis du Révérend Frère Marès invitent leurs collègues à se grouper en vue d'une manifestation en l'honneur de ce dernier.

Nous appuyons de tout cœur cette généreuse initiative.

A côté de la reconnaissance qui guidera ceux qui suivirent les doctes leçons du savant professeur, il faut compter avec la gratitude et l'admiration de ceux qui s'occupent des œuvres sociales catholiques et qui s'intéressent à la renaissance de notre art national ; ce sont là des éléments d'un succès assuré.

Les adhésions seront donc nombreuses et sans nul doute nous aurons à enregistrer une explosion de sentiments qui blessera peut-être la modestie bien connue de l'honorable inspecteur, mais qui constituera, pour ce fondateur des écoles Saint-Luc et ce propagateur de l'enseignement professionnel, un événement dont le souvenir sera inscrit en lettres d'or dans les annales de l'Institut auquel il appartient depuis un demi-siècle.

LA RÉDACTION.

Bruxelles, 18 janvier 1904.

MONSIEUR,

Le Révérend Frère MARÈS, inspecteur des écoles Saint-Luc de Belgique, accomplit cette année le cinquantième anniversaire de son entrée en religion.

Le comité provisoire qui s'est constitué en vue de célébrer ce jubilé fait appel aux anciens élèves, aux amis et aux admirateurs du vénéré jubilaire qui désireraient participer à une manifestation dont l'organisation semble imposée par les circonstances.

Dès à présent il est question d'un programme comportant notamment :

a) La célébration d'une messe solennelle d'actions de grâces ;

b) L'offrande d'un souvenir ;

c) Un banquet démocratique.

Le comité provisoire sollicite une adhésion de principe au projet avant le *31 janvier 1904*.

Les adhérents seront convoqués à une assemblée générale, laquelle prendra les dispositions nécessaires pour l'élection des membres du comité et l'élaboration du programme définitif.

Agréez, Monsieur, l'assurance de notre considération distinguée.

LE COMITÉ PROVISOIRE :

Georges HELLEPUTTE, professeur à l'Université de Louvain et membre de la Chambre des représentants ;

Arthur VERHAEGEN, membre de la Chambre des représentants à Gand ;

Stephan MORTIER, architecte provincial de la Flandre orientale ;

Jules GOETHALS, architecte de la ville d'Alost;

Jules COOMANS, ingénieur-architecte de la ville d'Ypres ;

Jean VAN DAELE, géomètre-expert, agent du domaine de la Société nationale des chemins de fer vicinaux, à Bruxelles ;

Alphonse VAN HOUCKE, ingénieur-architecte, architecte principal aux administrations des postes et télégraphes.

Les adhésions doivent être adressées au secrétaire M. Alphonse van Houcke, rue de Molenbeek, 142, à Laeken lez-Bruxelles. — Les plis non affranchis seront refusés.

UNE LAMPE DE SANCTUAIRE.



L'EXAMEN des documents que le *Bulletin* publie ci contre et qui renseignent l'ensemble et quelques détails d'une lampe de sanctuaire suggérera sans doute à nos lecteurs un double ordre de réflexions dominé par un sentiment de juste admiration.

Grâce à ses qualités, ce travail apparaît, en effet, comme une démonstration nouvelle de ce que peuvent l'art et le métier unis. Puis il conduit à des conclusions spécialement à l'honneur de l'industrie dont il est le produit.

Cette lampe appartient à la catégorie d'ouvrages nés sur les confins assez peu définissables de la dinanderie et de l'orfèvrerie. Ses dimensions, sa matière, l'ensemble et beaucoup de détails de sa main-d'œuvre la rattacheraient sans conteste au premier de ces métiers si sa richesse, le soin de son exécution, la précision du procédé, l'intervention pour certains détails d'une main-d'œuvre assez légère ne contribuaient à faire croire qu'elle est descendue de l'établi d'un orfèvre.

A la vérité, ces deux arts confinent par trop de côtés pour que les incursions de l'un dans l'autre ne soient pas fréquentes, ou pour qu'ils ne soient pas amenés à se prêter de mutuels appuis.

Classons donc notre lampe dans les produits de l'art du dinandier et convenons de suite que cet art a acquis aujourd'hui une belle perfection.

Pour quelques-uns cette constatation sera une surprise, au lendemain de l'exposition dinantaise qui a étalé de nombreux et de beaux exemples de dinanderie fine ou, si



Dess. de M. F. Stockman.

LAMPE DE SANCTUAIRE « LES ARTS LIBÉRAUX ».
GRAVURES ORNANT LE FOND DE LA LAMPE.

l'on veut, d'affinité entre les professions du dinandier et de l'orfèvre.

Ce fut un grand défaut de cette exposition — qui en avait d'autres — de prétendre servir au gros public la révélation d'un art ancien, dégénéré, pour ne point dire disparu, et de laisser l'oubli sur nos industries nationales et contemporaines du cuivre et du bronze.

Car, non pas que l'exposition ait eu un caractère exclusivement historique ; on prétendait lui donner une portée pratique : susciter une résurrection de la batterie de cuivre (1), et un compartiment spécial avait pour but d'en montrer la possibilité.

Mais en présence des essais, d'une timidité et d'une gaucherie extrêmes, qu'on y exposa, on peut se demander si, chose invraisemblable, les archéologues dinantais ont ignoré l'histoire des progrès de la dinanderie moderne. Dès avant 1850, sous l'impulsion de Pugin et de ses élèves, le travail du cuivre fut rétabli dans notre pays sur des principes rationnels et artistiques. Si peu nombreux, si réduits que fussent les centres de fabrication, il n'en sortit pas moins de leurs ateliers des travaux, principalement à destination religieuse, exécutés dans une perfection remarquable au point que les produits plus récents de la même industrie leur sont sous plusieurs rapports inférieurs. Nombre de nos églises possèdent des objets sortis de ces ateliers.

Ceux-ci eurent des imitateurs et l'industrie du cuivre s'exerce aujourd'hui, sur une certaine échelle, dans plusieurs villes belges et notamment à Bruxelles, à Bruges, à Liége, à Gand (2). C'est d'un atelier de cette dernière ville qu'est sortie l'œuvre que nous reproduisons.

(1) Voir *Bulletin*, livr. 2, p. 52. A la vérité, la grosse batterie de cuivre, comme celle des ustensiles, pourrait être relevée. Ses traditions techniques se sont encore conservées, mais tombent de plus en plus bas. Ses traditions d'art sont perdues. Un bon enseignement professionnel dans les localités où cette industrie existe pourrait efficacement servir à la relever. Des expositions permanentes de pièces simples mais classées démonstrativement ne seraient pas inutiles. Relever cette branche d'un art éminemment populaire doit être un but suffisant pour réunir les ardeurs de certains; quant au travail plus soigné du cuivre, il a repris depuis longtemps dans les centres mieux situés pour son exploitation.

(2) Nous ne citons ici que des localités où, à notre connaissance, existe un mouvement industriel d'une certaine vigueur. La dinanderie s'exerce encore ailleurs, par exemple dans le Limbourg, à Brée notamment. D'autre part, à Bruxelles et à Bruges, les produits sont généralement inférieurs sous le rapport technique ou sous le rapport artistique. Il est à noter que l'enseignement professionnel n'est pas suffisamment organisé dans ces endroits. A Gand et

A la voir, n'apparaît-il pas d'une façon saisissante qu'un chemin immense a été remonté depuis les lampes de sanctuaire, produits des XVII, XVIII et XIXe siècles! Sans doute la simplicité est imposée parfois par des raisons d'économie, et ce n'est point à ce cas que nous ferons allusion. La simplicité n'est jamais, du reste, exclusive de beauté. Les anciennes lampes que nous visons sont riches, coûteuses, mais leur prix consiste dans leur pesant métal d'argent; les formes sont sans distinction, leur ornementation est insipide, leur main-d'œuvre est soignée, habile, mais point guidée par les qualités de l'esprit, l'originalité ni l'invention.

Notre lampe est, au contraire, comme un chant à la gloire de la main et de l'âme de l'ouvrier.

La valeur de la main-d'œuvre l'emporte en elle, et de très loin, sur la valeur de la matière.

Toutes les habiletés ont concouru à anoblir le cuivre dont elle est sortie.

Après avoir façonné au tour les éléments constituant la grosse construction de la coupe, le repousseur a battu sur le plomb les figurines que l'on voit jaillir en bas-relief entre les branches du luminaire. Ce travail a été mené avec une perfection d'autant plus surprenante que son emploi est actuellement encore assez rare. Le battage du cuivre en tant qu'industrie artistique est tombé si bas, les essais de relèvement connus jusqu'ores nous ont montré si peu de réussite, en se bornant à des travaux fort élémentaires, que ceci est presque une révélation : nous voyons, en effet, le repoussage au marteau hissé par un artisan habile près des sommets auxquels il a pu atteindre autrefois.

Les écoinçons qui séparent les bas-reliefs portent des rinceaux en cuivre fondu et ciselé.

Le ciseleur s'est montré à la hauteur de son collègue le repousseur. Il a fait merveille partout, aussi bien dans la pomme terminale inférieure que sur les rinceaux de la couronne, et tant sur les dessous que sur le bandeau de la lampe. Son intervention, on le voit, a été considérable dans tous les éléments de celle-ci, et on lui doit en grande partie l'air de finesse et de fraîcheur qui n'a rien enlevé — mérite considérable — à la valeur décorative des lignes, mais l'a accusée, au contraire, avec beaucoup de justesse.

Le burin du graveur aussi a été mis à contribution. Par de fines arabesques, il a semé la légèreté, distribué la vie, accroché le jour aux membres qui réclamaient la simplicité nécessaire aux lignes de force tout en craignant la lourdeur. Ainsi il a ranimé avec grand à propos les montants porte-cierges et les tores de certaines nervures. Rarement on peut voir plus de pondération entre des éléments divers et plus d'harmonie et de cohésion entre la décoration et la structure qu'à propos de ces parties puissantes et élégantes à la fois dans la proportion qui leur convient.

Est également fort bien réalisée l'inscription conduite sur la bande en dessous de la coupe. Mais le graveur a montré plus au large l'envergure de son talent dans les mé-

à Liége, les écoles Saint-Luc ont formé de bons artisans dinandiers, mais qui se sont presque exclusivement occupés de dinanderie religieuse.



PAR M. F. STOCKMAN.

LAMPE DE SANCTUAIRE EN CUIVRE. DÉTAILS.

daillons et quatrilobes du retour de la coupe et surtout dans les figurines ornant le fond de la lampe, au dessus du nœud terminal. Ces figurines constituent des nielles assez réussis. Leur trait gravé en creux est relevé d'un émail noir, tandis que dans le fond on a coulé l'émail bleu. Ces figures, comme celles repoussées sur le bandeau, sont d'un dessin correct, un peu compassé, mais dont la sécheresse ne s'accommode pas mal avec le cachet du procédé et avec le ton du métal.

L'émail est intervenu encore dans cette œuvre et notamment dans certaines parties de la couronne. Au risque d'en oublier, signalons comme dernier moyen l'emploi des nœuds de cristal exempts, par leur nature, de la lourdeur adhérente à leur format et réalisant parfaitement le rôle d'interrupteur qu'on leur demandait. Il convient aussi de retenir qu'une solide dorure recouvre toute la lampe.

La conception générale n'est point inférieure à celle de chaque partie, et nous ne fatiguerons pas nos lecteurs à leur désigner du doigt les grandes qualités décoratives dérivant de la justesse des proportions et de la sûreté des profils bien ordonnés.

Une critique pourrait persister sur la couronne dont les dimensions, aux yeux de certains, seront peut-être taxées d'exagérées. Il faudrait, pour formuler une réserve à cet endroit, juger l'objet en place, c'est-à-dire en l'examinant très en dessous. La couronne alors s'éloigne de l'œil, s'en trouve réduite, et, en tout cas, dissimule beaucoup le diadème supérieur. Au contraire, la coupe apparaît tout entière, et son ornementation inférieure, très riche à juste titre, devient parfaitement lisible. On comprend, dès lors, qu'avec beaucoup de raison l'artiste ait employé, en dessous, des moyens de décoration tout à fait plats, à l'opposé de ce qu'il a fait pour le cercle supérieur. On est frappé ensuite d'une autre réalité : c'est que la décoration des différents plans a été traitée avec une conscience parfaite des raccourcis auxquels ces plans sont respectivement soumis à raison de leur forme et du point de vue du spectateur.

En résumé, voici un travail qui nous paraît parfaitement étudié et fort bien réussi. Il ne saurait être question pour celui qui en scrute la genèse d'accueillir contre lui l'accusation de copie ou d'imitation, vulgairement adressée aux ouvrages d'une saveur quelque peu traditionnelle. Pour avoir suivi des données générales basées sur une tradition dont le fondement est la raison même, l'auteur de ce travail n'a pas moins produit une œuvre nettement originale.

❦❦❦

L'autre considération générale que suggère cet ouvrage relève d'un élément sans lequel l'œuvre d'art n'existerait pas, et dont nous aurions dû parler d'abord pour lui donner le rang qui revient à son importance.

Nous avons regardé jusqu'ici la perfection matérielle. Le côté idéal n'a point été négligé pourtant. La conception de l'ouvrage n'est point en dessous de sa réalisation par le métier.

Et tout d'abord n'est-il pas significatif de voir concentrer une telle richesse sur un objet d'utilité secondaire, accorder une telle dépense de main-d'œuvre à un détail de l'ameublement religieux ? Elle affirme la reconnaissance d'un principe capital : les

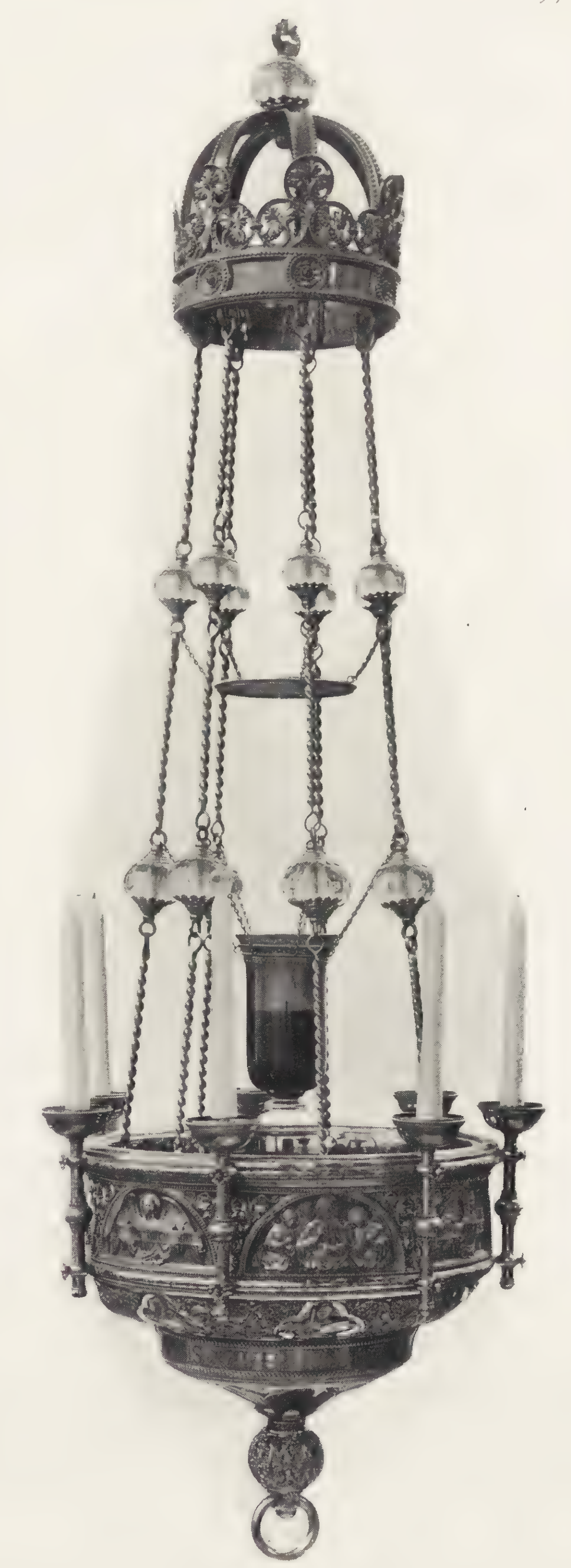
droits du vrai symbolisme. La lampe du sanctuaire a pour mission de briller à la glorification de Dieu présent dans les tabernacles autant que d'appeler l'attention des hommes sur cette présence. Cette mission est réelle et l'art doit se consacrer à la servir autant et plus que toute destination naturelle.

Foin, donc, des tabernacles prétendument précieux et composés d'un assemblage de vils bois, des statues dont la richesse picturale cache la composition indigne des ornements clinquants à l'œil mais ridicules à la réflexion. Voici qu'au lieu des grosses lampes étincelantes et prétentieuses une merveille d'art prendra peut-être moins de place, retiendra moins les regards, mais constituera l'offrande à Dieu des talents de l'artiste et des richesses du donateur.

Cette signification se traduit non seulement par la recherche de la perfection matérielle, mais par l'expression de la pensée dominante dans l'ensemble et dans le détail du thème décoratif. Parfois cet effort élevé s'imprimera avec une grande précision sur tout l'ouvrage. Et c'est ce qui a lieu ici.

L'idée de l'artiste est très nettement accusée. Elle est la paraphrase d'une vérité de l'Écriture. La destination naturelle de la lampe a fait songer que *Dieu est la lumière éternelle, la lumière qui éclaire le monde,* et que *toute science,* toute lumière humaine, *conduit à Lui de qui tout vient.*

Ceci a amené l'auteur à placer tout en dessous la représentation gravée des arts libéraux, conduisant aux sept vertus, qui, en



LAMPE DE SANCTUAIRE EN CUIVRE,
par MM. F. Stockman et Geeraert-de Masure.

passant par les sept sacrements de l'Église, nous mènent au centre lumineux qui rappelle la lumière éternelle.

La lampe est entourée, en effet, de sept lumières qui séparent les bas-reliefs du bandeau supérieur. Ce sont ces bas-reliefs qui figurent les sept sacrements.

Pour des raisons d'ordre économique, le projet primitif, comportant la représentation par un sujet distinct de chaque sacrement, n'a pas pu être exécuté. Seul le sacrement de l'Eucharistie a été rappelé comme le montrent nos dessins. Chaque autre compartiment reproduit un ange, tenant une banderole dont le texte est approprié au sacrement rappelé. Tels : pour le Baptême : *Sacramentum fidei ;* pour la Confirmation : *Sacramentum chrismati ;* la Pénitence : *Laboriosus baptismus ;* l'Extrême-Onction : *Sacramentum exeuntium ;* le Mariage : *Crescite et multiplicamini.* Ces inscriptions sont gravées et émaillées de noir. Assurément, l'œuvre a beaucoup perdu à cette réduction du projet primitif. La clarté du thème est devenue moins immédiate. A ce titre, d'autres simplifications imposées à des détails accessoires par la même raison ne sont pas aussi regrettables. Ainsi les rinceaux entre les sujets n'ont pu être aussi variés que le voulait le projet ; ainsi encore les nœuds de la chaîne prévus en métal ciselé, de même la monture du verre-lampe ; mais ce sont là de simples amoindrissements de richesse qui ne nuisent point à l'ensemble.

Sous les sept sacrements sont représentées les sept grandes vertus : la *Force* (par un guerrier tenant un bouclier au lion héraldique), la *Tempérance,* la *Foi,* l'*Espérance,* la *Charité,* la *Justice,* la *Prudence,* rappelées chacune conformément à la meilleure symbolique. Entre ces médaillons, des rinceaux fleuris et feuillagés rappellent le même sujet, les vertus, par leur plante emblématique.

On rencontre ensuite, en descendant, la bande sur laquelle l'inscription gravée en un creux rempli d'émail bleu dit : *Accendamus et illuminemur igne charitatis tuae.*

Enfin, entre cette bande et le nœud ciselé vient se placer la série de compartiments renfermant les arts libéraux : la *Géométrie,* la *Musique,* la *Rhétorique,* l'*Astronomie,* la *Philosophie,* la *Grammaire,* les *Mathématiques,* nielles de cuivre au trait noir sur un fond bleu.

Le lecteur excusera-t-il la longueur de cette analyse ? Elle pourra paraître hors de proportion avec l'importance de l'objet. Mais il nous a plu, à tort ou à raison, de nous arrêter quelque temps sur le produit d'un art qui, avec tant d'autres, ne relevait, jusque hier encore, que de l'histoire, et qui, aujourd'hui, peut produire des œuvres aussi complètes, aussi bien partagées que celle-ci sous le double rapport de la perfection technique et de l'élévation du sentiment. De tels travaux sont un encouragement et un honneur pour les idées dont ils relèvent. Ils démontrent leur fécondité et sont, plus que tous les raisonnements abstraits, de nature à les vulgariser et à les établir définitivement.

Il nous reste à citer les auteurs qui ont collaboré à ce bel ouvrage. La conception et les plans sont dus à M. Félix Stockman, de Gand. C'est à M. Geeraert-de Masure, orfèvre en la même ville, que revient le mérite de l'exécution.

E. G.



DESS. DE M. F. STOCKMAN.

LAMPE DE SANCTUAIRE. RINCEAUX DÉCORANT
LE RETOUR INFÉRIEUR DE LA COUPE.

*

L'ANCIENNE MAISON DES TEMPLIERS A YPRES.



OUS croyons intéresser nos lecteurs en signalant à leur attention un monument qui est venu enrichir la ville d'*Ypres,* à savoir l'Hôtel des Postes, dont l'administration a pris possession il y a quelques semaines et qui a pour architectes MM. *L. Cloquet* et *St. Mortier,* de *Gand,* et pour entrepreneur M. *A. Angillis,* d'*Ypres*.

Tous ceux qui ont connu la *Maison* dite *des Templiers,* rue de Lille, en cette ville, auront quelque peine à la retrouver dans le superbe et grandiose monument qu'est l'Hôtel des Postes ; il serait difficile, en effet, de se figurer, au premier abord, que la masure qui avait subi les outrages du temps et du transformateur recélait des beautés architecturales si majestueuses ; que ces ruines, distinguées seulement par quelques archéologues, avaient fait partie d'un joyau que le crayon talentueux des artistes précités est parvenu, tout au moins en ce qui concerne la façade à rue, à reconstituer, pour ainsi dire intégralement, dans son état primitif.

Certes, nous ne diminuerons en rien le mérite de MM. Cloquet et Mortier en constatant que l'étude de la *Maison des Templiers* fut plus féconde que celle de bien d'autres monuments, livrés à l'investigation des restaurateurs : rarement, croyons-nous, des projets ont pu être établis sur des données aussi solides, sur des documents aussi certains, sur des vestiges authentiques aussi nombreux.

Mais n'anticipons pas sur les quelques notes que nous voulons donner à ce sujet et demandons-nous d'abord ce que fut primitivement cette construction, dont la renaissance est due à l'initiative éclairée de l'ancien ministre des chemins de fer, postes et télégraphes, M. *Jules van den Peereboom,* et de l'ancien bourgmestre de la ville d'Ypres, M. le sénateur baron *A. Surmont de Volsberghe,* deux hommes dont les noms seront inscrits en lettres d'or dans les annales artistiques de la vieille cité flamande.

❦❦❦

Sommes-nous en présence d'un de ces *steenen* dont les restes vénérables ornaient autrefois en assez grand nombre nos anciennes villes et qui, malheureusement, ont disparu pour la plupart sous le marteau des démolisseurs ?

Dans l'affirmative, on n'expliquerait pas, pensons-nous, d'une manière satisfaisante, la similitude indéniable, comme conception, comme style, comme nature et appareillage de matériaux, de la façade du *steen* avec les façades de la *Halle aux draps* (1) et de la *Halle aux viandes* (2) qui furent érigées à la même époque et à quelques mètres de distance. Les architectes du moyen âge ne

(1) L'aile orientale de la halle aux draps fut commencée en 1200 et achevée en 1230. Les ailes Nord et Ouest furent entamées en 1285 et terminées en 1304.

(2) La partie inférieure de la façade de la halle aux viandes date du XIII[e] siècle, comme la halle aux draps.

nous ont guère laissé d'exemples de pareille analogie entre un monument public et une habitation.

La tradition veut que le *steen* ait appartenu aux *Templiers* (1); de là son nom de *Maison des Templiers* sous lequel il est désigné généralement.

Mais il est à remarquer que les historiens sont unanimes à reconnaître que les Templiers avaient leur résidence hors de l'enceinte de la ville.

« C'est », nous disent MM. *V. de Deyne* et *A. Butaye* (2), « à » *Ypres,* alors une des plus grandes » villes de l'*Europe* centrale, que » les Templiers eurent sur le con- » tinent leur premier établisse- » ment. *Geoffroy de Saint-Omer,* » un des fondateurs de cet ordre » célèbre (3), y construisit, dès » 1127, une grande résidence, mais » elle était située hors de l'en- » ceinte de la ville actuelle, au » delà de la porte du Temple ».



Extrait de " Geschiedenis der Bouwkunst,, , par A. van Houcke.

YPRES. HALLE AUX VIANDES.

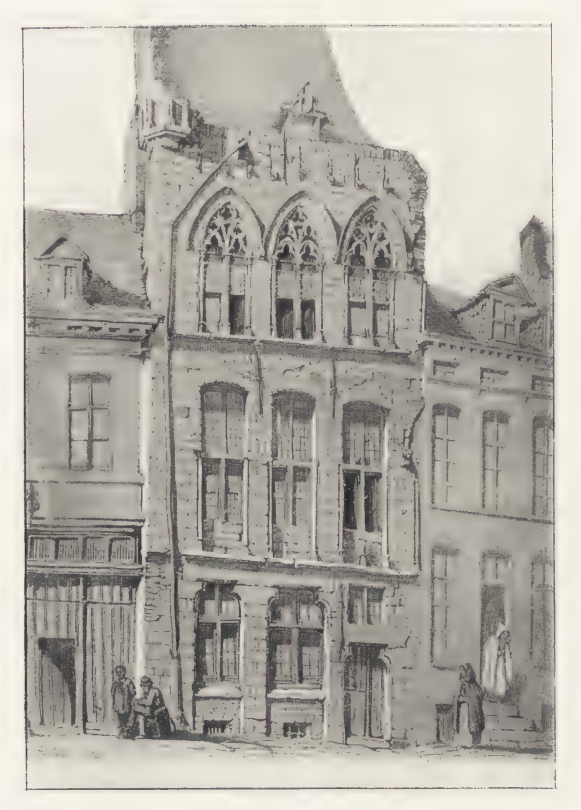
Cependant, n'était le caractère monumental de la façade qui, nous le répétons, semble infirmer l'hypothèse d'une habitation privée, on serait tenté de croire que la tradition se base sur le fait que la maison, sans avoir servi de résidence effective et habituelle aux chevaliers, ait pu leur avoir appartenu à un titre quelconque ; telles la plupart des abbayes établies en dehors des cités fortifiées possédaient des *refuges* dans la ville la plus proche.

Nous préférons en l'occurrence qualifier d'abusive l'appellation consacrée par la tradition et nous rallier, au sujet de la destination première, à une hypothèse plus vraisemblable déjà exprimée par feu *Alphonse van den Peereboom* qui voyait dans la maison « un bâtiment communal sinon une » halle (la halle aux lins, ou aux cuirs, ou

(1) D'après Mathieu, *Cours d'Histoire universelle,* l'ordre des Templiers fut fondé à *Jérusalem* vers 1118 et supprimé en 1312, par le pape *Clément V.*

(2) *Ypres-Touriste,* p. 50. Liége, Aug. Bénard, imprimeur-éditeur.

(3) D'après Mathieu, *Cours d'Histoire universelle,* les fondateurs de l'ordre des Templiers seraient *Hugues de Payens* et *Geoffroy de Saint-Adhémar.*



LA MAISON DES TEMPLIERS (68, RUE DE LILLE) EN 1849. Dessin de A. Böhm.

» aux tapisseries, dont les vieilles *keuren* » d'Ypres font mention ».

MM. *V. de Deyne* et *A. Butaye* disent que « l'absence de l'ancre à double croix porte » à croire que ce ne fut jamais un édifice » communal ».

A notre avis, l'absence de l'ancre en croix dite de *Lorraine* pourrait s'expliquer par les transformations qu'a subies la façade (1), pour le cas où il serait prouvé que la règle adoptée de munir de ce signe les bâtiments communaux n'ait souffert aucune exception.

De ce que l'on n'a pas découvert jusqu'ici, dans les archives, de trace de comptes relatifs à la *Maison des Templiers,* l'on n'en peut conclure en défaveur de cette hypothèse ; nul n'ignore, en effet, que dans les comptes communaux il existe de nombreuses lacunes, et « l'on construisait vite à cette époque à Ypres ».

Ce qui paraît, au premier abord, contredire l'opinion de M. *Alphonse van den Peereboom,* c'est que, parmi les dessins exécutés par feu *Auguste Böhm* (2), il en est deux, figurant des immeubles démolis depuis quelques années, lesquels présentaient la même composition de façade que la *Maison des Templiers.*

Cette dernière donnée ci-contre est une reproduction d'un autre dessin de *Böhm.*

Ces immeubles étaient sis l'un à la Grand'-Place, à côté de la *Châtellenie,* l'autre rue au Beurre.

Le premier comportait, outre le rez-de-chaussée, deux rangées étagées de sept fenêtres absolument semblables à celles de l'étage supérieur de la *Maison des Templiers ;* un crénelage couronnant le tout butait contre deux tourelles en encorbellement également crénelées.

Le second offrait sans doute une disposition analogue ; toutefois il ne subsistait plus que trois travées de fenêtres et un encorbellement de tourelle.

(1) Il n'existe pas actuellement, que nous sachions, de croix de Lorraine comme clef d'ancre à la halle aux draps.

(2) Par ordre du Collège des bourgmestre et échevins de la ville, *A. Böhm* fit, en 1848, le dessin de la plupart des façades anciennes, d'un certain mérite artistique, de la ville d'Ypres Ces dessins sont déposés au Musée communal et présentent un grand intérêt.

Mais, à moins que l'on fournisse une preuve concluante et dûment établie, nous douterons toujours de ce que ces maisons ainsi que celle dite des templiers aient été construites par de riches bourgeois pour servir d'habitation. Ainsi que nous le disions ci-dessus en d'autres termes, un particulier eût certainement cherché à imprimer à sa demeure un cachet spécial, un caractère différent de celui des halles voisines et même des autres habitations.

Nous sommes ainsi amenés à admettre que la *Maison des Templiers,* comme les maisons de la Grand'-Place et de la rue au Beurre, incontestablement semblables entre elles et aux *halles aux draps* et *aux viandes,* ont pu servir primitivement à l'usage de halle ou d'un service de la commune.

YPRES. MAISON DES TEMPLIERS AVANT LA RESTAURATION.

❧❧❧

Examinons maintenant de plus près les planches qui représentent l'état de la façade avant la restauration.

Plus haut se trouve reproduit le dessin de *Böhm* auquel nous avons fait allusion ; voici une gravure exécutée d'après une photographie prise vers 1898, peu de temps avant le commencement des travaux de dégagement.

Elles nous montrent un rez-de-chaussée avec des baies rectangulaires, couvertes par d'épais linteaux légèrement chanfreinés et dont la portée est soulagée par des assises en forme de consoles ; un premier étage avec des fenêtres modernisées entre lesquelles apparaissent les traces d'ogives qui les encadraient et formant un ensemble pareil à celui du second étage (à ce premier étage, l'on remarquera aussi un cul-de-lampe, servant autrefois d'appui à un larmier, qui a été oublié, par bonheur, par les transformateurs de la façade) ; plus haut, les emplacements bien marqués d'un crénelage et l'encorbellement d'une tourelle d'angle ; enfin, une toiture très raide (sur charpente remarquable) en tuiles plates anciennes (1).

Ainsi que l'on peut en juger aisément, les diverses parties de la façade avaient conservé les éléments primordiaux qui devaient servir de base à une restauration, grâce surtout à la nature de la pierre employée pour les parements (2).

Mais, diront nos lecteurs, la façade an-

(1) La halle aux draps était, à l'origine, couverte avec des matériaux semblables. Ce n'est qu'en 1377 que l'on couvrit d'ardoises les bâtiments à l'Ouest du beffroi et en 1393 les bâtiments à l'Est.

(2) Cette pierre est du grès de *Béthune ;* la même pierre fut utilisée à la halle aux draps conjointement avec du grès de *Bray* (Hainaut), ainsi qu'en témoignent des comptes de 1285 et de 1286.

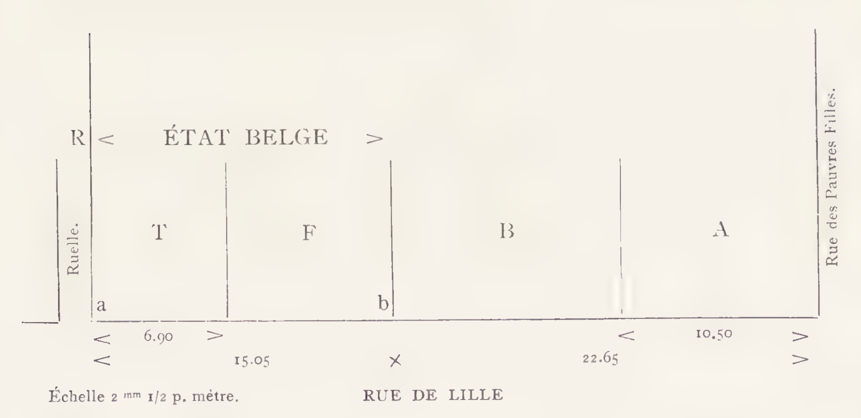
cienne ne comportait que trois travées de fenêtres, alors que la nouvelle en compte sept (1).

Le monument avait-il donc autrefois cette importance ?

La réponse à cette question est affirmative et cela sans contestation possible.

Secondé par la collaboration intelligente de notre ami et collègue M. *Jules Coomans,* ingénieur-architecte de la ville d'*Ypres,* nous avons pu la donner avant les travaux de dégagement et avant la démolition de l'immeuble F (voir ci-dessous) sis à la gauche de la Maison des Templiers, dont l'acquisition était nécessaire pour répondre aux besoins du service postal et qui appartenait, du reste, au même propriétaire.

Voici comment la question fut résolue :



Tout d'abord le pignon de gauche de T (Maison des Templiers) présentait au dessus de la corniche de la maison F le tableau d'une fenêtre semblable à celui des fenêtres du 2e étage.

Le cul-de-lampe du 1er étage, que nous connaissons déjà, montrait par sa forme qu'il n'était pas un appui terminal, mais qu'il avait dû servir à la retombée de l'arc d'une fenêtre qui aurait empiété sur la maison F.

D'autre part, au pignon de droite de la maison B, l'on distinguait nettement un autre tableau de fenêtre symétrique avec celui du pignon de T.

Il paraissait donc probable que si la Maison des Templiers ne s'était pas développée depuis la ruelle R jusqu'à l'immeuble B, elle avait tout au moins été projetée pour une façade de longueur a b ; il importait encore de s'assurer si la construction avait été réalisée en son entier ; en d'autres termes, il convenait de démontrer que l'habitation F, de style moderne, quoique bâtie avec des pierres de grès anciennes, occupait une partie démolie de la Maison des Templiers primitive.

Or, un plan de la ville, gravé en 1564, et une illustration de la *Flandria illustrata* de *Sanderus* montrent non seulement que l'importance de la Maison des Templiers devait être notablement supérieure à celle qu'elle avait avant la restauration actuelle, mais — indication précieuse — le premier ne renseigne depuis la ruelle R jusqu'à la rue des Pauvres Filles que trois immeubles, c'est-à-dire les maisons A et B et la Maison des Templiers.

Soit dit en passant, sur l'illustration de *Sanderus*, peu claire et peu probante à cet

(1) Il convient de rapprocher ce nombre de celui des fenêtres de la maison de la grand'place citée ci-dessus.

égard, et, d'autre part, certainement inexacte aussi, on n'a cependant pas oublié de faire figurer les tourelles en encorbellement, lesquelles, nous le savons, existaient autrefois aux angles de la façade.

A ces constatations déjà si suggestives devait venir s'ajouter une preuve décisive fournie par un plan en relief de la ville d'*Ypres*, déposé au *Musée des Invalides*, à *Paris* (1).

Ce plan, qui ne couvre pas moins de 36 mètres carrés, a été dressé en 1701 par l'ingénieur *Tessier de Derville*.

Au point de vue de l'aspect des façades des divers monuments et autres bâtisses, il n'est pas d'une grande exactitude, mais au point de vue topographique, à en juger d'après des mesurages que nous avons contrôlés, il ne laisse absolument rien à désirer.

Il prouve, d'une part, que les maisons A et B, qui sont anciennes, existaient à l'époque de la confection du plan, avec le même front-à-rue qu'actuellement ; d'autre part, que les immeubles F et T ne formaient qu'une seule construction ayant le caractère de ce qui subsistait, en 1898, de la *Maison des Templiers* et dont le développement en façade est identique à celui de l'ensemble de F et de T de 1898.

Il était donc démontré d'une façon péremptoire que la *Maison des Templiers* existait encore dans son entièreté en 1701.

Dès lors, il fut décidé que l'immeuble F serait rasé, puis réédifié dans le style primitif, en même temps que la partie ancienne subsistante de la Maison des Templiers serait restaurée.

❦❦❦

S'appuyant sur les résultats précédents et sur des découvertes intéressantes faites lors



LA MAISON DES TEMPLIERS. RESTAURÉE ET AFFECTÉE AU SERVICE DES POSTES ET TÉLÉGRAPHES. Arch. MM. Cloquet et Mortier

(1) Ce musée renferme une série de plans en relief d'anciennes villes et notamment de plusieurs villes belges fortifiées, dressés par ordre de *Louis XIV*. Ces plans sont intéressants à plus d'un titre.

de la démolition des constructions modernes et parasites et lors de l'étude approfondie de la façade ancienne, MM. les architectes *Cloquet* et *Mortier* conçurent leur projet, si heureusement réalisé aujourd'hui.

Nous sortirions du cadre que nous nous sommes tracé en entrant dans des détails au sujet de la distribution intérieure des locaux, lesquels sont affectés au service des postes et à l'habitation du percepteur ; il suffira d'acter que les architectes ont résolu victorieusement la question ardue de l'éclairage diurne et de la ventilation.

En ce qui concerne plus particulièrement la façade, la gravure page 207 démontrera que la restauration de la partie existante et la reconstitution de la partie démolie se lient si intimement qu'il serait impossible de les distinguer l'une de l'autre, n'était la différence de patine qui, du reste, est peu marquée et appelée à disparaître à bref délai.

Nous est-il permis cependant d'observer que nous eussions désiré un crêtage moins luxueux et fait en une autre matière que la pierre qui a été utilisée à cet effet ; l'emploi de la terre cuite, ou, à son défaut, du plomb, eût, semble-t-il, mieux été en situation sur une toiture en tuiles (1).

Quoi qu'il en soit, l'ampleur, la correction, la mâle beauté de l'édifice sont l'objet de l'éloge unanime de tous les critiques d'art (2).

On peut regretter seulement que, par suite de l'exhaussement lent que subit la voirie au cours des siècles, le soubassement ait été forcément enterré. C'est, du reste, aussi le cas pour la halle aux draps.

En terminant, nous osons émettre un vœu, conforme au désir de tous ceux qui s'intéressent aux manifestations de l'art ancien et que nous croyons du devoir de MM. *Cloquet* et *Mortier* de réaliser. Ce vœu est de voir livrer à la publicité une monographie complète de ce monument dont la ville d'*Ypres* peut se montrer fière à juste titre et qui a ajouté un nouveau fleuron à la couronne artistique de notre chère *Flandre*.

A. v. H.

Décembre 1903.

(1) A la halle aux draps, le crêtage primitif était en terre cuite, ainsi qu'en témoigne une miniature du livre des *Keuren ;* plus tard on y plaça un crêtage en plomb, décrit dans les comptes communaux ; le crêtage actuel, ou du moins ce qui en reste, est en pierre.

(2) Une réserve pourrait aller aux tourelles d'angles en briques, couvertes en ardoises. Au point de vue du sentiment comme au point de vue des matériaux et du style local il eut fallu, nous semble-t-il, construire les flèches en briques. Au surplus, il convient encore de se demander si, comme à la Halle aux draps, les tourelles ne sont pas des hors-d'œuvre d'une époque postérieure à la construction primitive et si, dans ce cas, un autre motif, tel un crénelage contournant l'angle, ne surmontait pas au début les encorbellements existants avant la restauration. (N. de la R.)



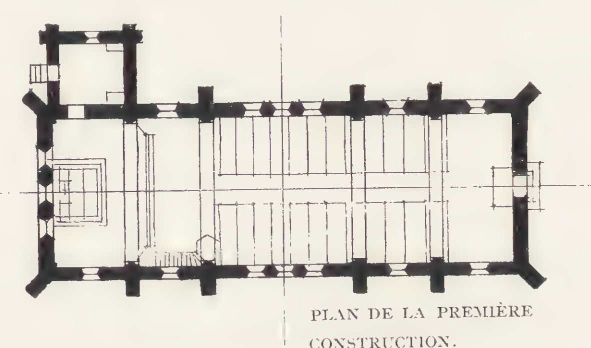
UN PROJET D'ÉGLISE SUSCEPTIBLE D'ÊTRE AGRANDIE PLUSIEURS FOIS.

En ces temps d'accroissement rapide de la population, surtout dans certains centres, le problème qu'énonce ce titre est toujours actuel. Un architecte allemand a proposé une solution pour le moins ingénieuse. Le savant et intéressant *Zeitschrift für Christliche Kunst* la publia autrefois (1). Nos lecteurs en liront sans doute avec intérêt la traduction.



AI réfléchi souvent sur le point de savoir si, pour arrêter le plan d'églises qui devront certainement être agrandies plus tard ou dont l'agrandissement est douteux, sans que la prévision puisse en être totalement exclue, les procédés en usage jusqu'ici sont vraiment bons.

Dans beaucoup de localités industrielles, on a eu recours à des églises provisoires, qui ont coûté de 35,000 à 65,000 francs, et dont un grand nombre ont déjà disparu aujourd'hui ; ce capital a donc été entièrement perdu. De plus, il ne faut pas oublier qu'il est toujours dangereux de contracter des emprunts, dans des communes vivant surtout d'industrie ; il semble préférable de se contenter d'offrandes volontaires. Alors il faut bâtir par parties. Si la construction se fait de cette façon, il est d'usage aujourd'hui de bâtir d'abord le chœur de l'église future, ou bien la nef avec un chœur provisoire, ou les deux, c'est-à-dire la nef et le chœur, avec la prévision d'un transept et



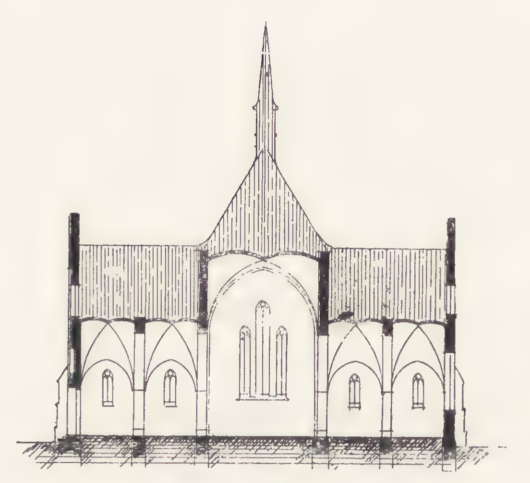
PLAN DE LA PREMIÈRE CONSTRUCTION.

de nefs latérales à construire plus tard.

Dans ce cas, on est obligé de prendre dès le début, en hauteur, les proportions convenables pour l'église entière ; elles sont naturellement sans rapport avec la partie qui doit être bâtie en commençant. Il s'en suit que l'édifice provisoire est laid et porte, à jamais, le caractère de l'inachevé et de l'imparfait. S'il arrive que les agrandissements projetés n'ont pas lieu, la partie construite, sans proportions, avec ses pans de murs inachevés, devient un sujet persistant de dépit, l'image d'une spéculation manquée et d'espoirs d'autrefois maintenant détruits. Dans l'esprit du penseur, l'aspect d'une église pareille fera disparaître tout ce que l'édifice pourrait avoir de monumental, et produira simplement le sentiment de la fragilité des choses terrestres.

On voit par là qu'il est nécessaire de

(1) V. *Zeitschrift für Christliche Kunst,* 2e année, col. 373, s. Nos vifs remercîments sont dus à l'éminent Dr Chan. Schnütgen, directeur de cette revue, qui nous a gracieusement autorisés à la reproduction des clichés de l'article.



COUPE LONGITUDINALE (DU NORD AU SUD) DE LA PREMIÈRE CONSTRUCTION.

construire un édifice ayant, quoique partiel, l'aspect d'un tout, du fini ; il faut encore qu'il conserve, si possible, cet aspect, après quelques agrandissements, et que l'intérieur ne produise pas de heurts trop violents contre l'harmonie générale des proportions.

Je propose donc de dresser le plan exact de l'édifice complet, tel qu'il devra rester, et de construire en premier lieu un transept d'une forme particulière, marqué I sur le plan (p. 212). Ce transept doit être fait de telle sorte que la partie du milieu forme une espèce de clocher central, de façon qu'éventuellement une ou deux cloches de moyenne grandeur puissent trouver place dans la charpente. Le maître-autel serait placé contre le mur nord du bras du transept ; la chapelle latérale séparée servirait provisoirement de sacristie ; dans le bras sud, on placerait un jubé spacieux, avec place pour un orgue, et, là en dessous, se trouverait l'entrée principale. Dans la vue en perspective, je me suis efforcé de donner, sous forme de croquis, une idée plus compréhensible de l'ensemble. Une pareille construction a suffisamment d'espace pour 210 places *assises* et 80 places *debout*, plus 80 places d'*enfants*, soit en tout 370 fidèles. Elle pourrait donc suffire pour une commune de 700 à 800 âmes. Les frais de l'exécution, d'après un devis assez minutieux, ne dépasseraient pas, en supposant qu'on construise une voûte, 45,000 francs ; si l'on ne met qu'un plafond plat (1), 40,000 francs ; ajoutons encore 10,000 francs pour le mobilier indispensable et une décoration sommaire.

Avec la construction de la partie marquée II sur le plan, la disposition intérieure reste la même. Grâce aux agrandissements à l'ouest et à l'est, l'église acquiert complètement la forme d'une croix ; ce travail peut avoir lieu, sans troubler aucunement le service dans l'église primitive, sauf pendant le



COTÉ OUEST DE LA PREMIÈRE CONSTRUCTION.

(1) Ne pourrait-on pas aussi employer avantageusement les voûtes en bardeaux et les carreaux en terre cuite (plaques Franquart) montés sur des nervures métalliques ? (Note du traducteur.)



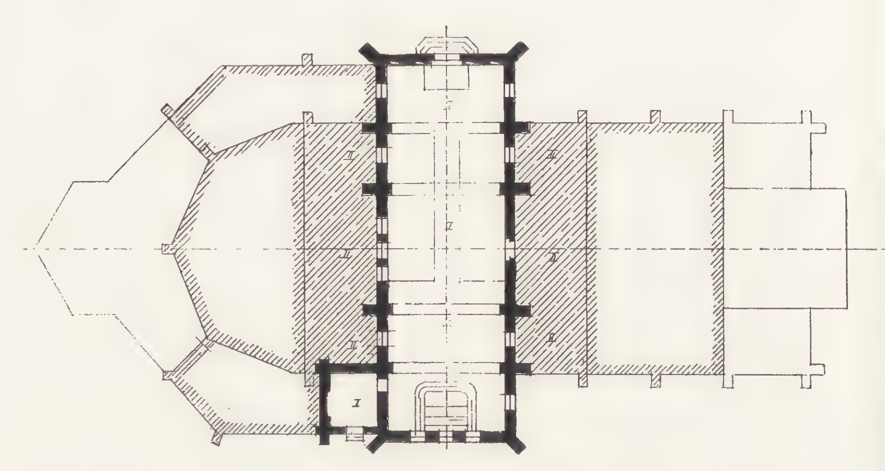
VUE PERSPECTIVE SUR LE COTÉ NORD-EST DE LA PREMIÈRE CONSTRUCTION.

court laps de temps nécessaire pour enlever les murs remplissant l'arc triomphal et celui qui lui est opposé, et pour nettoyer un peu ceux-ci. Si l'on veut gagner de la place, autant que possible, on peut, dans les bras de la croix, ériger des tribunes, et y mettre les enfants, le cas échéant.

Si les circonstances excluent après cela toute idée de continuation, on peut construire, vis-à-vis de la sacristie, un clocher massif, et en employer la partie inférieure comme sacristie accessoire. La place acquise grâce à l'agrandissement II double presque l'église, et la rend suffisante pour une paroisse de 800 à 1,400 âmes.

Continuons, et imaginons-nous l'agrandissement nº III terminé ; il comporte la construction du chœur définitif et des nouvelles sacristies. L'autel quitterait son ancienne place et serait placé dans le nouveau chœur. Les bancs, etc., devraient dont être placés dans la direction de l'Orient. L'ensemble

conviendrait alors pour une paroisse de 1,800 âmes. On peut en voir les détails sur le plan. De plus, on remarque que, par l'agrandissement IV, l'édifice devient une grande église, complète, d'environ 45 m. de long ; tous ces travaux peuvent s'effectuer sans détruire aucune partie déjà construite, ni troubler le service divin, ce qui arrivait souvent jusqu'ici.

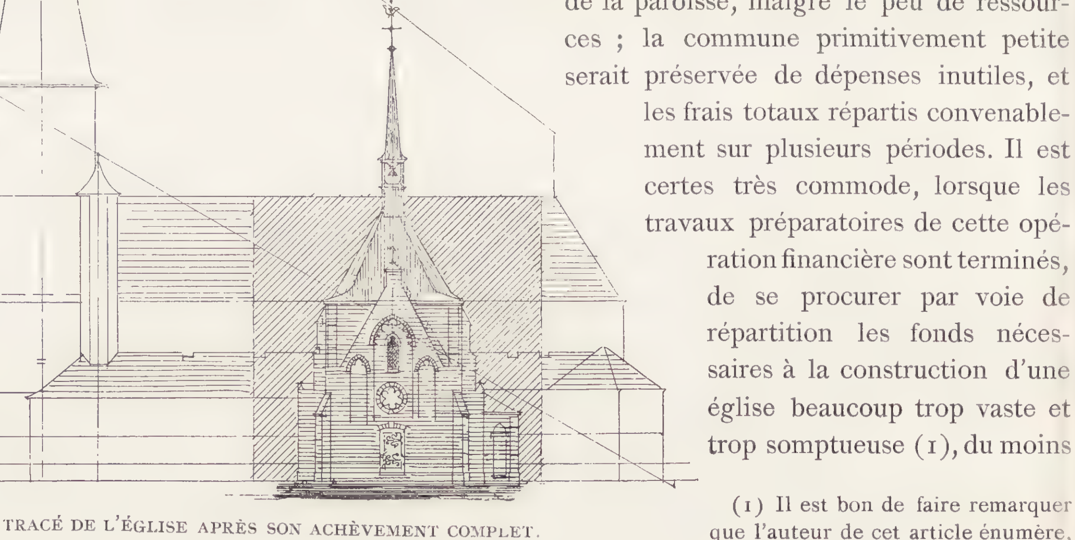


PLAN DES AGRANDISSEMENTS SUCCESSIFS.

Je ne m'occupe pas des agrandissements VI, consistant en addition de chapelles, etc., autour du chœur : ils ont peu d'importance pratique.

L'édifice serait complet, après la construction du clocher à l'ouest, des nefs latérales, et de la chapelle aux fonts baptismaux.

Grâce au système que je viens d'exposer, on pourrait effectuer la construction d'une église importante, par parties, et d'après un plan d'ensemble ; la construction serait toujours en rapport avec les besoins de la paroisse, malgré le peu de ressources ; la commune primitivement petite serait préservée de dépenses inutiles, et les frais totaux répartis convenablement sur plusieurs périodes. Il est certes très commode, lorsque les travaux préparatoires de cette opération financière sont terminés, de se procurer par voie de répartition les fonds nécessaires à la construction d'une église beaucoup trop vaste et trop somptueuse (1), du moins



TRACÉ DE L'ÉGLISE APRÈS SON ACHÈVEMENT COMPLET.

(1) Il est bon de faire remarquer que l'auteur de cet article énumère,

provisoirement. Mais cette façon de procéder pèse souvent lourdement sur les gens peu aisés, du reste de bonne volonté, ou bien en exaspère d'autres, sans compter la forte dépense qu'entraîne une période d'amortissement de vingt ou trente ans. Cette dépense, ajoutée aux frais d'administration, est parfois si élevée qu'elle égale les frais de la construction même.

D'un autre côté, il faut beaucoup de temps pour amasser un capital important par voie d'offrandes volontaires, et ce moyen est difficile. Une construction souvent indispensable est ainsi remise à plus tard, et trop longtemps, ou bien, si l'on commence avant d'avoir rassemblé tous les fonds nécessaires, on est amené par la nécessité à l'augmentation des taxes communales ou à la panacée universelle moderne, la loterie.

Je termine en insistant sur ce point que, quand on érige une nouvelle église, il ne faut pas avant tout s'occuper de réunir le plus vite possible une somme suffisante pour bâtir un édifice trop considérable : il vaut mieux, avec l'aide d'un architecte expérimenté, faire le plan d'une église que l'on puisse facilement et toujours agrandir.

Là où l'on crée une nouvelle paroisse, on devrait réfléchir avec bien plus de soin encore. Aussi, je le répète : d'abord un bon plan pour une église partielle ou une petite église, une cure, une habitation pour le sacristain ; puis, avec l'aide de Dieu, continuer lentement, mais sûrement ! Un capital de 35,000 à 65,000 francs peut, en général, être réuni, par voie d'offrandes volontaires, sans trop de difficultés, même dans une petite commune, et peut facilement suffire aux besoins les plus pressants.

WIETHASE.

(Traduit de l'allemand par R. KREMER.)

depuis cet endroit jusqu'à la fin de l'alinéa suivant, une série de moyens de se procurer des fonds fort employés en Allemagne, mais bien plus rarement en Belgique. Cette partie est donc de moindre importance pour les lecteurs du *Bulletin*.

(Note du traducteur.)

NOTES TECHNIQUES.

Pieux en béton armé.

LES applications du béton armé se multiplient chaque jour. A Berlin on vient de faire usage de pieux en béton armé pour asseoir les fondations d'un palais de justice. Après essais on s'est arrêté à la forme triangulaire avec angles abattus.

Les pieux ont de 5 à 8 mètres de longueur, la fabrication en est soignée et on ne les emploie qu'après quatre semaines d'âge. Ils sont enfoncés dans le sol à l'aide d'une sonnette à vapeur dont le mouton a un poids de 2500 kilos, tombant d'une hauteur de 1^m50 à 1^m70. La tête du pieu est garnie d'un tampon de choc en plomb, fer et bois.

A. G.

(Bulletin mensuel du Musée de l'enseignement industriel et professionnel de la province de Hainaut.)



LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir numéro 4, octobre 1903.)

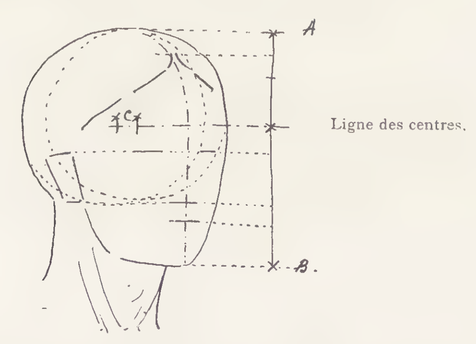
LA TÊTE.

VII. La Tête de trois quarts.

POSITION DROITE

DE A en B, hauteur totale de la tête comme dans la face et le profil.

C, distance entre les centres primitifs (du profil à la face comme champ de variante). L'axe passe au milieu du frontal et de la bouche.

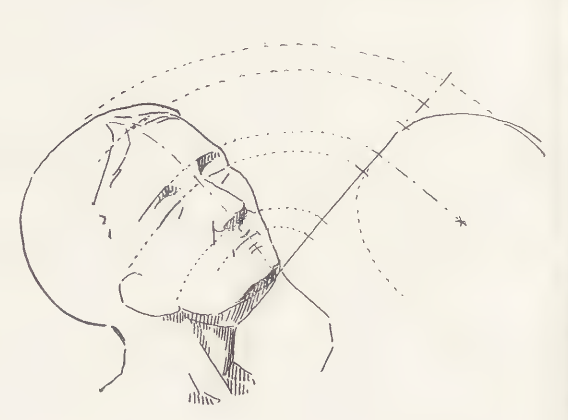


A remarquer dans cette construction l'axe droit à partir du front ; le relief du nez couvrant la joue gauche et une partie de l'œil ; le développement de la surface comprise entre le nez et l'œil droit ; la déformation de la bouche et du nez.

POSITION LEVÉE

Projection des divisions du profil levé sur la construction précédente obliquée et raccourcie.

A remarquer les épaisseurs des sourcils,



paupières, nez, lèvres, menton, vues du dessous, et le raccourci du crâne.

POSITION BAISSÉE



Même construction que la précédente. Déformations en épaisseurs vues de dessus, particulièrement du crâne.

Applications.

D'après Andrea de Verrocchio. xv[e] siècle.

Saint Jean-Baptiste.

D'après Masolino da Panicale. xv[e] siècle.

Tête de Vierge.



XIII[e] siècle.

Cathédrale de Chartres.

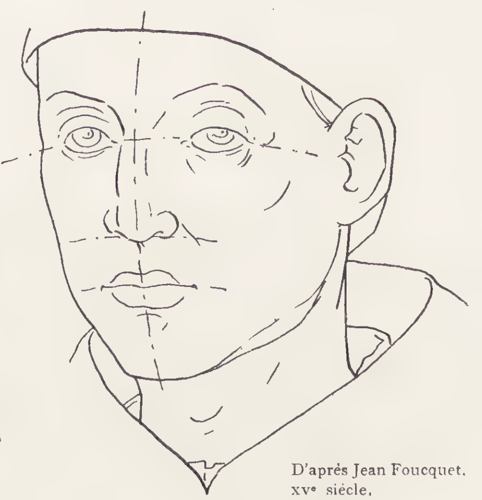
Vitrail.



Cathédrale de Lyon. XIII[e] siècle.

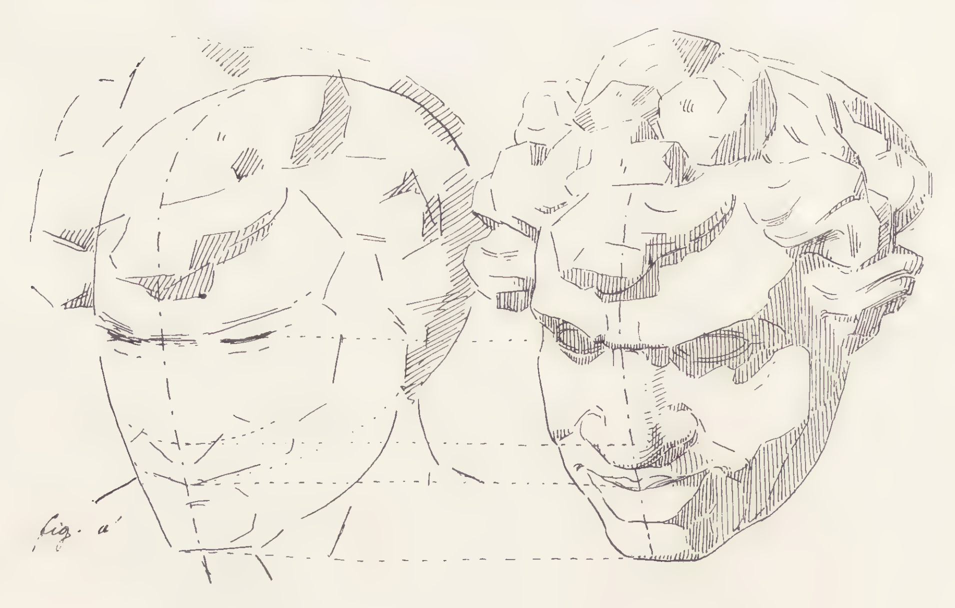
Tête de saint Pierre.

Vitrail.



D'après Jean Foucquet. xv[e] siècle.

Portrait d'homme.



Graphique synthèse. Masses et plans généraux.

Sculptures de la cathédrale de Reims (XIII[e] siècle).



Sculpture de la cathédrale de Reims. XIII[e] siècle.

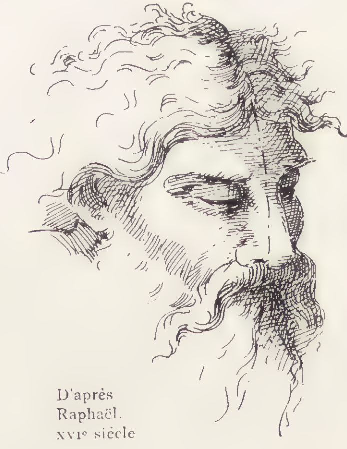
Mise en place selon la synthèse conventionnelle de construction.



Cathédrale de Chartres. XII[e] siècle, **Vitrail.**



Église Saint-Nazaire à Carcassonne, XIV[e] siècle. **Vitrail**



D'après Raphaël. XVI[e] siècle



APPLICATION DES PRINCIPES
GRAPHIQUES DE CONSTRUCTION.
CROQUIS D'APRÈS RELIEF.

A PROPOS D'UN CLOCHER.

NOUS avons reçu la correspondance suivante que nous insérons avec plaisir :

Bruxelles, le 23 novembre 1903.

En parcourant le *Bulletin* de novembre, je me suis arrêté à l'article de M. l'abbé R. L., traitant du clocher de Dinant (1).

J'avoue n'avoir jamais frémi d'horreur devant ce clocher monstrueux, et jamais je n'avais remarqué, comme semble le signaler M. R L., le ridicule de cette « poire » que les Dinantais prennent comme palladium. — Peut-être suis-je attiré par un souvenir d'enfance, par un de ces rêves lointains qui embellissent la moindre chose et l'enveloppent d'une auréole — mais je ne veux point discuter la question d'esthétique (2).

M. R. L. tient absolument à démolir le clocher et propose pour le remplacer deux tours qui ressemblent fortement à celles de l'abbaye de Maredsous ; il me semble malheureux de prendre comme type de perfection cette construction inachevée, dont les tourelles trop exiguës appellent la grande tour du centre (3).

M. R. L. n'aime pas le clocher actuel ; donc, il faut l'abattre (4). Voilà ce qui est faux, voilà ce qui est dangereux, ce qui ouvre le champ aux innovations les plus extravagantes.

M. R. L. croit-il donc avoir trouvé la formule absolue déterminant mathématiquement ceci est et restera *le plus beau ?* C'est un point très douteux et, devant l'aléa de cette interrogation. il me semble prudent d'hésiter, d'approfondir et de s'arrêter. Qui dit que dans 50 ans on ne viendra pas démolir les tours nouvelles sous prétexte que l'on a trouvé au problème une solution plus élégante ou plus correcte au point de vue archéologique. D'après cette théorie il faudrait donc abattre toute construction dont l'idée première fut modifiée ; il faut raser les vieilles cathédrales dont la crypte est romane et dont le gothique mûrit en montant, — telle une plante croît et s'épanouit à mesure qu'elle s'élève.

Ces mélanges de styles sont des basphèmes en archéologie, mais on oublie que ce sont les livres grands ouverts où les peuples ont écrit chaque jour leur histoire, leurs aspirations et leurs croyances. C'est le mal de notre époque d'être faite de plagiats, de n'avoir aucune personnalité (5) ; c'est notre ruine de tout faire machinalement sans mettre dans nos œuvres une parcelle de notre pensée, sans leur imprimer la courbe idéale qui occupe à l'instant notre imagination.

M. R. L. lui-même lance des anathèmes contre les vandales du XVIIe siècle qui ont tant

(1) *Bulletin,* livr. 5, p. 153.

(2) C'est le tort de M. B., tort qui lui fait sacrifier aveuglément l'art à l'histoire, la vie pratique au dilettantisme. R. L.

(3) En dessinant les tours proposées je n'ai pas même songé à Maredsous. La solution proposée me semble se déduire logiquement des parties existantes, de l'ensemble du monument, des matériaux et du caractère général des églises des bords de la Meuse. Ces raisons communes aux églises de Dinant et de Maredsous suffiraient à expliquer une analogie qui, du reste, n'existe pas. (Comparez *Bulletin,* 1re année, p. 35.) R. L.

(4) Ce serait un peu sommaire comme raisonnement. Voici plutôt la question que je me suis posée : Le clocher de Dinant défigure un monument vivant magnifique. La question de sa restauration étant posée en fait, le maigre intérêt historique et archéologique de cette poire doit-il l'emporter sur la valeur artistique que le monument gagnerait par son judicieux remplacement ? R. L.

(5) Nous voici entièrement d'accord avec M. B. sur cette phrase. N'est-ce point ce que M. R. L. a proposé : remplacer la laide poire par la terminaison qui plaît au goût d'aujourd'hui. Il n'a préconisé aucune solution archéologique ; tous ses arguments étaient d'ordre esthétique. M. B. sacrifierait-il à l'archéologique sans le savoir ?

(N. de la R.

abîmé de monuments ! Mais il se trompe grandement: ces braves gens n'ont fait qu'appliquer ses théories en *restaurant* les vieilles constructions, et que suivre leurs propres opinions en les décorant à la mode de leur époque ; ils ne connaissaient pas encore l'archéologie (1).

D'ailleurs je ne vois pas en quoi le clocher de Dinant fut tant abîmé, lui qui n'avait jamais existé. Nous en avons la première édition, si pas tel qu'il fut conçu au début, du moins tel que les architectes l'ont trouvé beau au moment de sa construction. C'est le point important (2).

Nous avons là l'histoire des changements de goûts et des déboires financiers qui ont présidé à son érection ; c'est toute la vie de Dinant ; c'est le récit de sa richesse, de sa pauvreté, de ses élans et de ses tendances artistiques.

Faudrait-il démolir Saint-Pierre de Rome dont le plan fut trois fois changé ?

Il faut respecter ce que les vieux ont fait, même quand nous « croyons » qu'ils se sont trompés (3). Si leur œuvre est complète et forme un ensemble, c'est une chose sacrée, et nous n'avons pas le droit de la détruire, parce qu'elle est le résultat *nécessaire* d'une civilisation et d'un ensemble de causes que nous ne sommes plus en état d'apprécier. C'est dans les tâtonnements et les incertitudes que l'on trouve les origines des styles — de même que les défauts des enfants révèlent la formation de leur caractère.

Il faut avoir la fierté des opinions et des amours des anciens, comme il faut avoir la fierté de ses propres actions ; il n'est pas lâche de changer de principes : l'aveu en est parfois un acte d'honnêteté, mais il ne faut jamais avoir honte de ce que l'on a fait ; si on a toujours le courage de faire ce que l'on croit « le mieux », on doit aussi réclamer l'honneur d'en porter la responsabilité.

Il ne faut pas railler les vieux qui n'ont *pas eu de bon sens* et les jeunes qui ont le culte du passé, *des vieux habits et des vieilles chaussures*.

On devrait aimer la vieille pierre pour elle-même, indépendamment de l'architecture, parce que, en s'effritant, elle a voilé tout un passé de sa poussière, et parce que c'est au moins une chose qui ne se fabrique pas — la vieille pierre.

On devrait aimer les vieux bois pour tous les sons de cloches que leurs fibres ont emmagasinés et pour tous les chants qu'elles ont bus (4).

Si nous aimions un peu mieux les choses anciennes sans les discuter, *parce que sans elles ce ne serait plus ça*, nous irions moins à la dérive, nous aurions comme amarres la tradition que nous dédaignons et la croyance que nous ne respectons plus.

(1) L'apparente logique du raisonnement de M. B. semble ici en désarroi. Les anciens restauraient ou agrandissaient dans leur style propre. Si M. B. approuve cela, pourquoi nous défend-il d'en faire autant aujourd'hui ? Or nous ne voulons pas autre chose. Les anciens ont fait de belles œuvres. Ils ont commis aussi des erreurs. Respectons les bonnes œuvres, corrigeons les erreurs ; c'est encore ce que faisaient les anciens. Laissons à l'archéologie son domaine scientifique. Que l'art s'efforce de s'élever : il sera moins exposé ainsi à se tromper dans l'appréciation du beau et du laid. Voilà la conclusion pratique que nous ne cessons de prêcher.

Pour pousser à bout l'opinion : *c'est vieux, donc c'est beau*, disons que nos restaurations d'aujourd'hui, que M. B. met à l'index, devront recevoir, dans cinquante ans, plus ou moins, quand elles auront vieilli, l'approbation de M. B. lui-même s'il n'a point changé d'avis : elles auront enregistré l'état d'âme de notre époque ! Notre erreur est donc une douce erreur : son pardon nous est promis d'avance par l'avenir. (N. de la R.)

(2) Je ne le pense pas : car c'est accorder une valeur intrinsèque à toute tentative sans tenir compte de ses résultats. C'est supprimer d'un trait la critique artistique ; c'est faire régner l'archéologie en maîtresse dans la maison de l'art. R. L.

(3) Voici l'erreur toute nue. (N. de la R.)

(4) Je me demande ce qui peut encore, en ce cas, charmer M. B. dans la poire de Dinant qui fut renouvelée presque entièrement cette année, et dont toutes les ardoises, tous les plombs et bien des chevrons et des solives n'ont bu, en fait de sons et de chants, qu'une douzaine de glas funèbres et six mois de carillonnades ! R. L.

Il ne faut pas crier à l'inaction. Ce n'est pas agir que de démolir (1). Laissons les vieilles choses vieilles, mais ne nous avachissons pas à les singer, à les corriger, à en faire des squelettes parés d'étoffes fraîches. Tâchons de faire œuvre nouvelle à côté et non à la place des anciennes (2). Tout est à trouver, et l'on s'épuise à chercher des champs d'action !

Il ne faut pas non plus crier à la *sottise monumentale*. Quand une époque a, ou du moins a eu, aussi peu de caractère que la nôtre, nous devrions nous taire et respecter des erreurs dont nous ne serions même plus capables.

J'ai tenu à signaler ces choses, non pour entamer une polémique fastidieuse et inutile, puisque la question est jugée ; mais le *Bulletin* est assez répandu pour qu'il ne soit pas sans danger de propager des principes faux.

Il est parfois des modifications nécessaires et heureuses, quand elles ne concernent que des détails et ne s'attaquent pas à l'ensemble d'une construction, mais il serait déplorable que sous prétexte d'érudition et d'archéologie on allât détruire ce que des siècles ont toléré, admiré et respecté.

MAURICE BRAUN.

❧❧

Nous publions ci-dessous la réponse de notre collaborateur M. l'abbé R. Lemaire.

On nous excusera, toutefois, dans l'intérêt de la clarté et d'une réfutation plus complète, les notes en bas de page que nous ont inspirées les multiples points de vue de notre correspondant.

Les idées que j'ai énoncées par rapport au clocher de Dinant ont été mises en avant par le *Bulletin* depuis le jour de sa naissance. Ce n'est pas l'application que j'en ai faite que combat M. B., mais il en prend occasion pour se mettre sur le terrain des principes. C'est donc sur ce terrain que je le suivrai.

S'il veut bien me pardonner un peu de scolastique, je résumerai ses observations en un raisonnement très clair :

« Les œuvres des siècles passés, dit-il, ont le mérite d'être les « livres grands ouverts où les peuples ont écrit leur histoire, leurs aspirations et leurs croyances ». Or, toute œuvre dotée de ce mérite doit subsister. Y mettre la pioche est insulter l'art et l'histoire.

Loin de moi de vouloir contester la première proposition de M. B. : Tout ce que nous ont légués les âges disparus est détrempé d'histoire et de souvenirs : les rochers que la mer bat depuis des milliers de siècles ont enregistré tous ses mugissements, et les vagues y ont écrit jour par jour leurs caprices et leurs fureurs. Au poète qui rêve sur la plage, ces rochers rediront tout ce qu'ils ont vécu. Et de même l'archéologue lira, dans des ruines, des tombeaux et des débris informes, les mystères les plus secrets de l'histoire du monde. Ces falaises et ces ruines sont donc aussi vénérables que la science et la poésie elles-mêmes.

Et si l'homme ne vivait que de science et de rêves, si les peuples d'aujourd'hui pouvaient ne se nourrir que d'idées et d'émotions, M. B. aurait mille fois raison de conclure que c'est un forfait que de toucher à ces restes vénérables.

Mais malheureusement — ou heureusement — ce n'est pas le cas. Il y a, je le veux bien, des monuments morts, reliques augustes de nations et d'âges disparus, qui nous chantent leur existence et leur grandeur, et ce serait encore un crime que d'y toucher : tels les Pyramides, le Parthénon ou le Cailaça, telles nos ruines romaines de Trèves ou de Nimègue. On les conserve avec respect et amour comme on garde le souvenir d'un défunt cher ou glorieux. Car pour les hommes et les peuples morts, le seul intérêt qui entre en jeu est celui de l'archéologie et de l'histoire.

Mais pour les nations vivantes, avant de phi

(1) Évidemment, si on se contente de faire table rase sans rien édifier R. L.

(2) De ce pas, dans mille ans, il y aura quatre ou cinq monuments là où maintenant il y en a un, le monde sera trop petit, la terre sera une vaste ruine : les archéologues auront beau jeu et tout le monde sera historien et poète, mais mourra de faim ! R. L.

losopher, avant surtout d'être objet de philosophie, il faut vivre ; avant de *lire* l'histoire dans les documents, nous devons la *faire* dans nos œuvres ; et il en résulte que pour nous l'intérêt de la vie entre bien souvent en opposition avec celui de la spéculation. Une église du XIIIe siècle, avant d'être un document d'histoire ou un objet de rêves poétiques, est un lieu du culte, qui doit être pour nous, hommes d'aujourd'hui, assez vaste, assez commode, assez beau (1). Une ville ancienne, avant d'être un sujet d'études archéologiques avec ses pignons de tout âge et de toute forme, ses ruelles sombres et tortueuses, est un lieu de commerce, d'habitation, de vie moderne.

Si donc, dans sa marche en avant, la civilisation se trouve face à face avec des vestiges du passé, le parti à prendre est loin d'être évident, et une question doit nécessairement se poser : « Ceci est vieux, ne pourrait-on pas le laisser ? » Et il s'agit de déterminer alors avec prudence et discernement lequel des deux intérêts doit céder le pas à l'autre si toute conciliation est impossible. Et de quel droit maintenant M. B. résout-il la question avant de l'avoir posée ? de quel droit juge-t-il la cause avant de l'avoir entendue et s'écrie-t-il : « C'est vieux, *donc* il faut le laisser ? » De quel droit fait-il dévier le courant de la vie du monde devant les vagues exigences d'un platonique intérêt ? De quel droit réduit-il nos monuments au simple rôle d'enregistreurs, de phonographes de l'histoire ? A-t-il songé aux conséquences logiques de son principe absolu ? Voudrait-il forcer les habitants d'une ville détruite par l'ouragan ou la guerre de la rebâtir à côté de l'ancienne, et de laisser les ruines de celle-ci aux siècles futurs pour intriguer les historiens et pour faire rêver les poètes ?

Qu'il note bien ceci toutefois : Je ne dis pas que cela ne serait pas intéressant et impressionnant, je dis *que cela n'est pas possible : cœteris paribus;* dans le cas de conflit inconciliable entre la vie réelle et la vie spéculative, cette dernière doit céder.

Or, à la vie réelle appartiennent la convenance et la beauté de nos églises. Nous devons honorer Dieu, non dans une ruine pittoresque, mais dans un temple qui, pour nous, réalise toutes les conditions voulues d'espace, de convenance et de beauté Et quand le tout ou les parties ne remplissent pas ces conditions, nous sommes en droit de reconstruire ou de modifier. Si nous nous trouvons devant une œuvre inachevée, nous avons le droit d'y mettre la dernière main; si un monument a été abîmé ou défiguré, il nous est permis de réparer l'injure qu'il a subie. Si cette occasion met en conflit la vie et le rêve, tâchons de concilier leurs intérêts opposés ; si nous ne le pouvons, passons outre hardiment. La valeur d'une œuvre d'art est dans l'idée de son auteur et non dans son

(1) Pour éviter un malentendu possible, insistons sur ce point : ASSEZ BEAU. L'on ne sépare pas arbitrairement la beauté de l'utilité. Nous ne voulons pas aller jusqu'à croire que notre correspondant M. B. prétend conserver fanatiquement tout vieil amalgame de vieux cailloux, en dépit de toute raison d'hygiène, de circulation et de développement. Mais nous pensons que, en bonne logique, les arguments qu'il avance conduisent jusqu'à cette conclusion.

Il ne serait pas permis de s'arrêter à dire : Nous n'avons pas le droit, comme on le propose pour Dinant, de démolir, *sans motif d'ordre pratique,* une vieille construction. Cela revient à prétendre qu'un embellissement n'est pas une amélioration pratique. Or, la beauté d'une église est d'ordre pratique, dans le sens large de ce dernier terme. C'est pour cette même raison appliquée à d'autres objets que les pouvoirs publics exproprient dans un *but d'embellissement.* Il est contraire à la nature des choses de vouloir conserver à la grande cité née d'hier l'aspect de la petite ville ou de la bourgade qu'elle était avant-hier. De même, l'idéal religieux conquiert plus d'esprits, la religion est honorée, le culte devient plus pompeux ; et l'on voudrait conserver à l'église les marques des temps de misère ! Cela n'est pas admissible, et pourtant c'est cette période là de la vie de Dinant que *la boule* rappelle.

On le voit, pour accueillir logiquement la raison d'*ordre pratique,* il faut l'admettre avec toutes ses extensions, ou ne point l'admettre du tout, et se refuser à excuser toute démolition quelconque. Ceci, M. B. le reconnaît implicitement, est indéfendable.

(N. de la R.)

histoire. M. B. semble exiger qu'on admire une toile de maître non pour la conception et l'exécution, mais pour les poussières et les vapeurs qu'y ont attachées les siècles et pour tous les chants qu'elles ont bus... et parce que c'est au moins une chose qui ne se fabrique pas: la vieille crasse.

Eh bien, le conflit dont je parle se présentait pour le clocher de Dinant. J'avais donc, dans tous les cas, le droit de poser la question à son sujet. C'est tout ce que j'ai voulu démontrer. C'est aussi tout ce qui me séparait de M. B., car il ne m'en veut pas d'avoir résolu la question dans tel sens (1), mais de l'avoir posée.

Placé à son point de vue il peut avoir raison, au moins en principe ; mais je crois avoir montré que ce point de vue lui-même est mal placé. Il y fut attiré, sans doute, par un souci louable : le regret de voir tant de beaux monuments abîmés par une restauration malheureuse. Je le regrette autant que lui : ce sont de mauvaises applications d'un principe bon en lui-même. *Abusus non tollit usum.* M. B. a tort d'en vouloir au principe, au lieu de tâcher de réparer et de prévenir ses abus. Qui donc se refuserait à marcher parce que certaines gens tombent en marchant, et la crainte d'une indigestion doit-elle mener jusqu'à la famine.

Abbé R. L.

(1) M. B., en effet, n'a pas essayé de démontrer que le clocher de Dinant fût beau. Le XVIIe siècle a produit bien des flèches en forme de « poires ». Il n'en est point qui ne soit supérieur à la « poire » de Dinant, et au point de vue de la ligne, de la grâce, de l'élégance, des proportions et au point de vue de la logique de l'emplacement et de la forme. Que l'on compare, à Dinant même, la « boule » de l'hôtel de ville et celle de l'église, dont les formes semblent dérivées du même principe. Au surplus, comme construction et comme esthétique, ce mode de flèche consacre une erreur manifeste. (N. de la R.)

VARIA.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

L'ÉCOLE SAINT-LUC de Molenbeek-Saint-Jean a eu, le 16 décembre dernier, l'honneur d'une visite de M. le ministre de l'industrie et du travail accompagné de M. Stevens, directeur de l'enseignement industriel et professionnel.

Reçu par le comité que présidait M. van der Dussen de Kestergat, M. Francotte a parcouru ensuite les différentes classes où les élèves se trouvaient à l'œuvre, puis, ceux-ci s'étant réunis, l'un d'eux, M. Jacques Bellemans, lut à M. le ministre une adresse au nom de ses condisciples.

M. Francotte prit la parole pour y répondre en un discours ému dont les vérités ont dû aller droit au cœur des jeunes ouvriers assemblés.

Il faut féliciter M. le ministre de ces visites successives aux écoles professionnelles du pays. Outre qu'elles lui permettent d'étudier *de visu* la situation de l'enseignement professionnel, elles produisent un effet direct et bienfaisant sur l'ouvrier. Ne montrent-elles pas à celui-ci l'intérêt sincère que portent à son véritable bien les pouvoirs chargés de conduire à la perfection l'organisation du travail ? Ainsi elles créent chez les uns, elles accroissent chez les autres la confiance dans les œuvres sociales auxquelles se dépensent le gouvernement et les particuliers. Spécialement, elles contribuent à mettre en faveur l'enseignement professionnel, la source presque unique aujourd'hui de la bonne formation de l'artisan et dont l'importance est, hélas, encore trop méconnue par celui ci.

Il n'est rien qui prévale, auprès du peuple, contre un exemple venant de haut. Il faut être d'autant plus reconnaissant à M. le ministre du travail que sa méthode exige un grand dévouement.

La visite à l'école Saint-Luc de Molenbeek a

permis d'apprécier les grands progrès de ce jeune établissement.

Quelques jours plus tard, M. le ministre a fait une visite également intéressante à l'école industrielle de Saint-Georges, rue des Alexiens, à Bruxelles.

❧❧

ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — Le 26 décembre a eu lieu la distribution des prix aux élèves de cette école. Un beau discours a été prononcé par le R. P. Guelette, dominicain, traitant de l'*Art chrétien*.



CROIX D'ÉGLISES. A la Chambre française, le député *Dejeante* vient de proposer l'enlèvement de la croix qui couronne le dôme du *Panthéon*, à *Paris*.

Le fougueux républicain trouve donc que la croix montre trop l'ancienne affectation de l'édifice au culte chrétien ! Il est vrai que l'enlèvement de l'emblème du salut ne se fera pas aussi aisément que celui du crucifix dans les écoles et dans les prétoires : il entraînera une forte dépense et constituera un travail ardu et dangereux.

La proposition n'est pas pour nous étonner outre mesure, et l'on se reporte involontairement à un siècle en arrière où les édifices consacrés au culte, s'ils n'étaient pas rasés ou incendiés, étaient transformés en casernes, en hôpitaux ou en magasins et dépôts quelconques.

Ici, aussi, il importait de faire disparaître autant que possible les derniers vestiges extérieurs de la religion, même au prix d'une mutilation sans nom de chefs-d'œuvre anciens, et c'est un sans-culotte, aussi sectaire que le député *Dejeante*, qui ordonna de couper les bras de la croix de diverses tours d'églises de notre pays.

Il nous souvient avoir constaté le fait accompli, notamment à l'église de *Nieuwenhove*, près de *Ninove* (Flandre orientale).

Nous n'espérons pas que la Chambre française fera preuve de bon sens en écartant la proposition *Dejeante;* mais pas plus que le sang des animaux immolés en offrande aux faux dieux ne put effacer du front de *Julien l'Apostat* la marque des eaux du baptême, l'enlèvement de la croix ne fera oublier aux générations présentes et futures que le *Panthéon* fut consacré au culte sous le vocable de *sainte Geneviève,* patronne de Paris.



A propos de croix d'églises, il n'est pas sans intérêt de constater que les bras de ces croix sont invariablement dirigés du nord au sud, soit normalement à l'axe du chœur. Il n'est pas difficile de retrouver là l'intention symbolique qui a fait donner la forme en croix et l'orientation à la généralité des églises médiévales.

Nous ne connaissons guère pour notre part qu'une seule exception à la règle précitée, et cela à *Sommière,* petit village situé non loin d'*Yvoir,* près de *Dinant ;* encore faut-il dire que la pose de cette croix, dont les bras s'étendent de l'est à l'ouest, ne date que d'une vingtaine d'années, alors que l'église, dotée d'une réelle valeur archéologique, est d'un âge respectable.

Voici, paraît-il, le motif de ce placement anormal :

Seul le développement du côté sud de l'église pouvant être aperçu des voies principales qui traversent le village, il fut décidé de placer la croix de la tour de telle manière qu'elle ne puisse être confondue avec un épi ordinaire par les habitants et surtout par les touristes et les étrangers débouchant dans la localité.

L'intention était certes louable, mais on aurait pu obtenir l'effet désiré, tout en se conformant aux traditions, en adoptant le système des croix à quadruples bras que nous avons remarquées en divers endroits de l'*Allemagne* et notamment à la cathédrale de *Strasbourg :* deux des bras sont dirigés du nord au sud, les deux autres s'étendent de l'est à l'ouest.

1-12-03. A. v. H.

UN DE NOS LECTEURS les plus distingués nous écrit avoir lu avec plaisir la petite critique insérée, ici même, au sujet de certains détails du décor funéraire qu'on inflige à Sainte-Gudule pour les services et messes funèbres (1). Il nous demande de signaler aussi l'horrible dais Louis-Philippe, un dôme de velours rouge, relevé de blanc et d'or, qu'on installe dans le chœur de cette belle collégiale pour les *Te Deum* et autres cérémonies patriotiques C'est sous ce dais que prend place la famille royale. Cette loque grotesque qui dépare le chœur appartient non pas à la fabrique, mais à l'État, ou à quelque tapissier rémunéré par l'État pour la placer dans les circonstances solennelles.

Puisqu'il en est ainsi, on ne peut invoquer, pour le maintien de cette laideur, l'argument des finances fabriciennes. La dépense, d'ailleurs relativement peu considérable, ne saurait entrer en ligne de compte : les crédits pour de tels travaux feraient bonne figure au budget des beaux-arts ; leur utilité ne serait pas discutée ; des branches nobles de l'industrie seraient favorisées ; des artistes seraient encouragés qui sont dignes de l'être ; enfin, nous pourrions espérer des œuvres d'art répondant aux tendances de notre époque, où l'on a sans cesse à la bouche les termes d'art décoratif, d'art appliqué, d'art industriel.

Dans les dernières années, divers travaux nous ont montré l'art du tapissier et du brodeur assez en progrès pour tenter l'exécution d'un dais royal qui réunirait les conditions souhaitables au point de vue monumental et religieux.

G. Dy.



(1) V. *Bulletin,* 5e livr., p. 159.

(2) *Bulletin des métiers d'art,* 2e année, p. 270.

NÉCROLOGIE.

L'ARCHITECTE brugeois Charles DE WULF, chevalier de l'Ordre de Léopold et officier d'académie, est décédé à Bruges le 8 janvier dernier, n'ayant pas atteint sa 39e année.

Le sentiment artistique s'était révélé en lui dès sa jeunesse ; à peine âgé de 22 ans, il sortit vainqueur du concours de Rome et bientôt son talent le désigna pour la direction des travaux de la ville de Bruges et pour le professorat à l'Académie des Beaux Arts de la même ville.

Il nous plaît de rappeler ici la part considérable que M. de Wulf a prise dans la restauration des anciens monuments et maisons de sa ville natale.

Le monde artistique connaît aussi ses beaux projets pour la reconstitution de la remarquable Porte des Baudets à Bruges, pour la construction de l'église de Zeebrugge, etc., etc.

Sa mort prématurée laisse inachevées ou à peine entamées plusieurs constructions importantes parmi lesquelles nous citerons particulièrement l'hôtel des postes, des télégraphes et du téléphone d'Ostende.

M. de Wulf maniait la plume aussi bien que le crayon : les lecteurs du *Bulletin* ont pu apprécier son talent d'écrivain dans le remarquable article sur l'*art de bâtir les villes* que nous avons publié (2). Sa collaboration, précieuse à plus d'un titre, promettait de devenir de plus en plus active quand la maladie inexorable l'a terrassé.

Nous qui avons pu apprécier personnellement les belles qualités du cœur et de l'âme du regretté défunt, nous nous faisons un devoir de recommander au souvenir de nos lecteurs le chrétien convaincu, l'excellent époux, le digne père, l'artiste consciencieux, l'ami sincère qu'il était, et nous présentons, au nom de la Rédaction, nos respectueux compliments de condoléances à son épouse et à son fils, à l'amour desquels les desseins impénétrables de Dieu viennent de le ravir.

A. v. H.

(Le défaut de place nous oblige de remettre au mois prochain certains articles, malgré leur caractère d'actualité.)



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. FÉVRIER 1904.

UNE BELLE ŒUVRE.

LES superbes tours eucharistiques que nous a laissées le moyen âge n'avaient pas encore, jusqu'à présent, inspiré nos artistes modernes. La faute en est peut-être à la Sainte Congrégation des Rites qui défend aujourd'hui de conserver les Saintes Espèces ailleurs que sur l'autel.

Le très révérend doyen de Malines, M. le chanoine Verbist, a trouvé le moyen de concilier cette défense avec un projet qu'il chérissait depuis longtemps : celui de doter sa magnifique collégiale d'un habitacle digne du Seigneur. Il a adossé à la tour eucharistique une table d'autel dont l'allure simple et sévère n'altère aucunement l'originalité et l'élégance des lignes du tabernacle. Il y a tout lieu de féliciter M. le doyen de son entreprise hardie et du succès qui l'a si pleinement couronnée.

Il est à espérer que cet exemple portera des fruits. On a encore, à l'heure actuelle, trop peur d'innover quoi que ce soit. On recule à l'idée de poser un précédent ; on n'ose faire un pas en dehors de la route large et bien battue. Quand donc finira le règne de la routine ?

Peut-être, dans les petites églises, l'endroit le plus propice pour la conservation du Saint Sacrement est-il le maître-autel. Mais dans ces grands temples où l'autel majeur est perdu dans la pénombre, au fond d'un chœur immense, ce serait désorienter la piété des fidèles que d'y laisser le Saint Sacrement à perpétuité. De notre temps, surtout, il faut que le peuple voie et palpe pour être ému, dans le culte comme partout ailleurs. Les temps sont loin où il suffisait à la piété des foules d'entendre l'echo des hymnes et de voir les nuages d'encens s'élever par dessus les jubés, les stalles et les clôtures. Or, le tabernacle est le centre et l'âme de l'Église, et le premier il doit attirer les regards. Il faut qu'il crie aux fidèles dès qu'ils entrent au lieu saint: « Dieu est ici », sinon ils n'y songeront pas. Sous ce rapport la tour de Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle est un idéal. De quelque côté qu'on entre à l'église, la première chose qui frappe, c'est elle ; et elle frappe, non par une vaine pompe ou un décor factice, mais par une majesté à la fois élégante et sévère, digne du rôle auguste qu'elle remplit.

Ensuite, quelle facilité un pareil tabernacle n'offre-t-il pas pour la distribution de la Sainte Communion, surtout quand,

comme c'est toujours le cas dans les paroisses importantes, elle doit se faire à tout moment !

Enfin, pour les saluts ordinaires du Saint Sacrement où l'immense basilique ne saurait être remplie de monde, ne vaut-il pas bien mieux que la cérémonie puisse avoir lieu tout près, pour ainsi dire au milieu des fidèles ? On retrouve alors dans ces nefs immenses l'intimité d'une chapelle de couvent, tandis que rien ne donne une impression aride et froide comme de voir, dans la demi lueur des quelques lampes allumées, une centaine de personnes perdues silencieusement dans les profondeurs d'une cathédrale ; puis au loin, très au loin, quelques flambeaux allumés indiquant bien vaguement la présence de l'Hostie Sainte. C'est comme si Dieu craignait de se montrer aux hommes ! Les chœurs de nos cathédrales et collégiales sont le digne théâtre où se célèbrent avec pompe les grands mystères de notre foi devant la foule assemblée ; mais ils enlèvent tout leur cachet de calme et de douce ferveur à des offices moins splendides que la piété des fidèles chérit autant les jours ordinaires qu'elle aime l'imposante majesté d'un *alleluia* de Pâques ou d'une veillée des morts. Il faut à chaque office son cadre convenable. On l'a oublié trop souvent au grand détriment de la piété et de l'art. M. le doyen de Malines l'a compris, et tous ceux qui aiment l'art et la liturgie lui en sauront gré.

Pour ce qui concerne la conception de l'œuvre elle-même, nos lecteurs pourront juger de sa valeur par la photographie que nous publions. C'est le distingué sculpteur M. Bernard Van Uytvanck, de Louvain, qui traça les plans et exécuta les modèles. La restauration de l'hôtel de ville de Louvain et une foule d'autres travaux importants ont déjà fait connaître cet artiste de talent, et l'œuvre qu'il exécuta pour l'église de Malines ne manquera pas de le faire apprécier davantage encore. Il faut dire qu'il a parfaitement compris son sujet. La silhouette générale est d'une grande élégance et concorde à merveille avec le milieu dont le monument fait partie. Peut être pourrait on faire quelques réserves pour le couronnement, dont l'allure ascensionnelle semble trop interrompue par le garde-corps qui entoure la naissance de la flèche ; mais ce défaut de détail est racheté par une foule de qualités de dessin et d'exécution.

L'œuvre gagnera, du reste, encore notablement en valeur quand une polychromie bien comprise et quelques dorures viendront briser la crayeuse monotonie de sa teinte, feront ressortir davantage chaque membre et sa fonction, et donneront plus de profondeur et de relief à l'ensemble.

L'abbé R. L.





PAR M. B. VAN UYTVANCK.

ÉGLISE N.-D.-AU-DELA-DE-LA-DYLE
A MALINES. TOUR EUCHARISTIQUE.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

Malgré les demandes de plusieurs de nos abonnés et notre bonne volonté de les satisfaire, la place a manqué au *Bulletin* pour publier *in extenso* le rapport fait par son directeur, M. E. Gevaert, au jubilé de l'école Saint-Luc de Tournai, célébré à la fin de juillet dernier (1). Enfin, il nous est permis de reproduire quelques passages dont l'intérêt historique et critique demeure indépendant de toute actualité.

LES MÉTIERS D'ART.
LEUR ENSEIGNEMENT.
LES ÉCOLES SAINT-LUC.



LA lutte a été le sort des écoles Saint-Luc depuis le jour de leurs débuts.

Il ne pouvait en être autrement : le but de l'École Saint-Luc, ses idées, son programme, son organisation, ses maîtres, tout en elle allait à l'encontre des idées reçues au moment de sa fondation.

Ces idées, sur le seul terrain artistique, partaient d'un principe funeste : le mot *art* était devenu un terme générique sans portée bien précise. En pratique, on ne voyait l'art que dans les beaux-arts : c'est-à-dire dans une architecture reproduite poncivement de l'antiquité, dans une sculpture indépendante de l'architecture et non moins banale qu'elle, dans une peinture exclusivement de chevalet : conséquence des fausses théories de la Renaissance enseignées dans les académies.

(1) Ce rapport sera publié en entier dans la brochure-souvenir du jubilé, actuellement sous presse.

Ce qu'on se reprend à désigner aujourd'hui par *métiers d'art* était déconsidéré, délaissé, perdu : conséquence aussi de la révolution française, destructrice de la corporation, de l'apprentissage anciens et de tout ce qui avait été la base de la formation professionnelle. Ces métiers n'étaient plus artistiques que devant l'histoire. Leurs productions étaient devenues banales, sans caractère, tout en ayant conservé certaines grandes qualités techniques ; mais ces dernières allaient se réduisant de plus en plus devant la concurrence faite à la main-d'œuvre par la mécanique.

La situation morale de l'ouvrier se ressentait beaucoup de cet état de choses. Il n'avait point accès aux beaux-arts. Lié au travail matériel, pénible, sans élévation, il ignorait la satisfaction intime de laisser à l'ouvrage un peu de sa personnalité.

La seule perspective du travailleur était le salaire de plus en plus péniblement gagné par suite, encore, de la concurrence des machines.

En un mot il n'y avait plus dans le travail cet élément civilisateur dont parlait M. Verbiest au congrès de la petite bourgeoisie, cet élément que l'on rencontre « lorsque, selon la pittoresque comparaison de l'illustre historien allemand Janssen, l'art sort du travail comme la fleur de sa tige. La récompense d'une fatigue volontairement accrue en vue d'un but supérieur ne se fait pas longtemps attendre ; la peine se transforme en plaisir et l'art met la vie où l'état

n'imprime souvent que la banalité et l'ennui » (1).

A ce point de vue, l'ouvrier est aussi malheureux comme consommateur que comme agent de production : rien d'élevé n'est imprimé aux produits à son usage, rien qui évoque devant lui un peu d'idéal, rien qui le relève à ses propres yeux.

Je me trompe, certaines choses lui parlaient toujours de grandeur : c'étaient les témoins de l'ancien régime ; des lambeaux de l'art ancien; des monuments civils ou religieux, des meubles séculaires conservés, peut-être par leur caractère légendaire, à son admiration. Ces choses là lui allaient autrement au cœur que les froids palais, les tableaux savants, les sculptures anatomiquement étudiées.

C'est une erreur de croire que le peuple doive passer indifférent devant les œuvres d'art vrai. Plus que d'autres classes de la société, façonnées par une éducation conventionnelle, le peuple a l'âme grande ouverte aux impressions de l'idéal. Surtout, il tient beaucoup aux souvenirs de sa cité ; les anciennes coutumes émeuvent son âme traditionnelle et y entretiennent un enthousiasme latent. C'est qu'il comprend parfaitement leur beauté. Voyez les villes dont le patrimoine historique fut le mieux sauvegardé et voyez leurs habitants. Considérez, par exemple, Bruges et les Brugeois : le cadre magnifique n'agit-il pas sur l'esprit du peuple, des artisans en particulier. Les belles villes font les âmes belles, disait Rodenbach, le chantre de Bruges. Il a suffi d'exciter l'attention populaire, de ranimer les sentiments endormis, de leur rendre le moyen de se manifester, et l'art brugeois s'est réveillé jusqu'à l'exaltation ; parcourez la ville, pour y voir non les vestiges anciens, mais les manifestations de l'industrie contemporaine, vous serez frappés du mouvement d'art vivace à Bruges; étudiez l'artisan brugeois, vous constaterez sa fidélité aux traditions de l'apprentissage et de la main-d'œuvre du métier, son intelligence de la beauté, son habitude du cachet artistique. Son sentiment s'imprime dans son travail; aussi travaille-t-il avec amour, se glorifie-t-il de son ouvrage, est-il fier et heureux d'un métier qui ne lui donne pas seulement l'aisance quotidienne, mais les satisfactions intellectuelles les plus douces.

Heureux les artisans exerçant ainsi leur profession. Sont ils nombreux aujourd'hui ? Assurément non. Il y a vingt-cinq ans, ils étaient rares.

La renaissance sortit du mouvement archéologique du commencement du XIXe siècle. Quelques hommes avaient été frappés de la différence radicale existant entre les œuvres de l'art moderne et les reliques de l'art du moyen âge. La comparaison leur parut tout en faveur de l'art ancien. Beaucoup ne virent d'abord que certains côtés de cet art. Les uns furent frappés du sentiment religieux qui imprégnait les travaux anciens ; les autres de la perfection technique des œuvres anciennes ; beaucoup n'envisagèrent celles-ci qu'à l'égard des formes ou même à un point de vue artistique plus étendu. Fort peu virent la finalité présidant à l'art d'autrefois. Enfin quelques-uns devinèrent son influence sociale.

(1) *Compte rendu sténographique du Congrès international de la petite bourgeoisie de 1899*, p. 223.

Ce qui avait frappé tout d'abord les plus pratiques de ces esprits, c'est que rien dans l'ensemble et dans les détails de l'outillage de la vie d'autrefois n'était exempt d'une empreinte d'art. Cette constatation leur ouvrit les horizons du grand art.

Les grandes caractéristiques de l'art, celles qui sont au dessus des formes, leur apparurent dans un ensemble logique, dès qu'ils eurent reconnu la possibilité d'une expression d'art aux objets les plus dénués d'enrichissement et de recherche. Le meuble le plus simple, n'eut-il ni sculptures ni parcheminages aux panneaux, est artistique lorsque son squelette est bien proportionné et que la jonction des membres essentiels est franchement accusée. *L'art est vérité* fut la clef de leur théorie artistique. Les petites comme les grandes œuvres du moyen âge leur apprirent avec éloquence le principe éternel que les modernes ne voyaient plus dans les Grecs ni dans les Romains.

Aussitôt, donc, il leur apparut que, puisque l'application de ce principe se retrouve dans le meuble le plus élémentaire et dans l'architecture la plus importante, l'humble huchier et le grand architecte peuvent être, dans leur domaine, des artistes. Tous deux, en travaillant, en obéissant à la loi de la nature, ont trouvé dans leur œuvre la satisfaction morale qui leur revient. L'art n'est donc plus le monopole d'une élite.

D'un autre côté, l'art ainsi compris est populaire dans sa destination autant que dans son origine. Il habite la maison du pauvre homme comme celle du seigneur. Sous ce rapport aussi on pourrait paraphraser l'adage égalitaire et libéral : Pauvre homme dans sa maison est roi. A ses yeux, à son cœur, la décoration de son logis, ses meubles, ses ustensiles parleront d'idéal dans une langue plus rudimentaire, mais avec autant d'éloquence qu'au cœur du riche les luxueux ameublements.

Quel juste adoucissement l'idéal n'apporte-t-il pas aux inégalités matérielles nécessaires de ce monde !

Joignez à cela, Messieurs, que cet idéal qui doit animer les arts est l'idéal chrétien, idéal créateur d'indépendance et de soumission, d'espérance et d'activité, glorificateur de la nature, exaltateur de la foi, matériel et spirituel.

Envisagez tout cela, et si vous avez le sentiment de l'art, si un meuble à vos yeux ne vaut pas un autre meuble, une maison une autre maison, un milieu un autre milieu, si vous croyez, en un mot, que toutes les choses portent l'empreinte de l'esprit humain qui les a façonnées, croyez aussi qu'elles peuvent être des apôtres permanents et reconnaissez le grand rôle moral de l'art populaire.

Cette vérité était totalement méconnue il y a cinquante ans. L'honneur de l'avoir confessée d'entre les premiers revient aux hommes qui furent les promoteurs des écoles Saint-Luc.

Dès avant 1855 nous voyons l'illustre baron Béthune appliquer le principe en fondant des ateliers de certains métiers d'art disparus : la broderie de soie, la verrerie peinte. Nous le voyons à la même époque commencer la construction d'un édifice religieux qui est une merveille à bien des points de vue et notamment parce qu'il est une agrégation d'œuvres d'art de tous les métiers. Je fais allusion à l'église de

Vyve-Capelle. La ferronnerie reparaît là, les fameux écriniers d'autrefois semblent y avoir revécu, les dinandiers aussi, tous les anciens collaborateurs de l'architecture. Dès ce jour-là un pas définitif a été fait dans la voie de la renaissance des métiers d'art.

Ce n'est pas seulement un bien moral, c'est un grand bien matériel qui peut résulter de la prospérité de ces métiers. Sous la poussée des idées démocratiques, cet avantage a été aperçu et plusieurs se sont occupés de le mettre complètement en lumière.

L'élément élevé du métier ayant été reconnu, on admet que ce dernier devient digne d'occuper les classes de la société relativement élevées par leur éducation, leurs traditions, leur esprit, leur fortune. On a indiqué depuis quelque temps qu'au lieu d'accroître la malheureuse pléthore des avocats, des médecins et en général de tous les servants des professions libérales la jeunesse bourgeoise trouverait honneur et profit à reprendre le métier de ses pères. L'intérêt est beaucoup plus général : on craint tant la disparition de la petite bourgeoisie, son écrasement sous la grande industrie. Voici les professions d'art contre lesquelles la machine ne peut rien. L'art est la sauvegarde de la petite industrie. Avec lui celle-ci doit fleurir. Elle reçoit de lui une supériorité immatérielle que la grande industrie ne peut atteindre dans ses produits.

Contrairement à une erreur commune, le prix aujourd'hui n'est pas le seul élément qui prévale chez le consommateur pour fixer son choix sur un objet. Non, le goût, le désir est toujours un élément sinon prédominant, tout au moins aussi important que le prix.

Sans doute, notre époque marque une telle chute du goût que celui-ci, entièrement faussé, s'attache à des objets indignes de lui. La raison et le sentiment n'étant plus pris pour guide par le public, celui-ci trouve le beau où il n'est pas : un coloris trop criard ou trop fade remplace pour lui l'harmonie, une absurdité des formes devient à ses yeux une originalité charmante. Ces fausses qualités qui attirent les préférences du public n'ont rien de l'art, et la production la plus mécanique peut les produire et à fort bas prix. Mais cette tendance du consommateur indique précisément que ce qui le détermine ce sont les qualités de l'objet, vraies ou fausses ; supposez qu'il abandonne ces dernières, reconnaisse les autres, les apprécie à leur valeur : il goûtera, il achètera comme ses ancêtres et, la production se modelant sur la consommation, il travaillera comme eux. Pourquoi le métier, dit M. Verbiest, « durant les XIIe, XIIIe et XIVe siècles, connut-il le triomphe de la qualité de ses productions, sinon à cause d'une sorte de culte voué au travail manuel, de sa passion pour les arts, pour le beau, pour ce qui est solide et durable » (1).

Ainsi donc, que notre époque se reprenne à comprendre ce qu'il y a de supérieur dans l'œuvre d'art : sa façon de désirer, d'acheter et de produire s'en trouvera entièrement modifiée. Ce nouveau jugement, le public l'acquerra comment ? Par l'éducation. Cette éducation est-elle possible ? La réponse est autour de nous. Vous êtes tous des

(1) *Loc. cit.*

appréciateurs de la vraie beauté, de la vraie qualité des choses ; l'intérêt que vous portez à cette institution, votre présence ici, les œuvres qui meublent vos habitations — ce sont peut-être articles sortis des ateliers de cette école, comme ceux dont nous verrons tantôt quelques spécimens — tout cela prouve quel est, depuis vingt-cinq ans, le progrès de l'esthétique publique. Car, il y a vingt-cinq ans, on n'eut pas réuni une assemblée comme la vôtre, et rien de tout ce que je viens de nommer n'existait.

Aujourd'hui on veut des habitations bâties avec un souci d'art bien marqué, on veut un mobilier d'art, une décoration artistique ; on recherche trop l'art, en ce sens que l'avidité de cette ambition esthétique, ne correspondant pas à un degré de maturité, fait commettre des maladresses. On se trompe souvent de chemin, on croit saisir l'art où il ne peut être ; on le paie souvent beaucoup trop cher. Cette situation n'est pas spéciale à notre pays, elle existe sur tous les marchés de l'Europe.

Cela étant, il y a un intérêt national, intérêt industriel, au développement du goût public et des industries artistiques.

En 1883-1884, déjà, une circulaire de l'Union syndicale de Bruxelles disait : « Les seules nations qui dans un temps prochain triompheront sur les marchés du monde sont celles qui satisferont à la triple condition du bon marché du produit, de la perfection du travail et du *goût de la forme* ».

C'est ce que l'exemple de l'Angleterre enseignait à cette époque et nous enseigne encore :

En 1835 déjà, ce pays se préoccupait de al situation de son industrie au point de vue de la qualité du travail. Des enquêtes furent ordonnées. Elles constataient la grande infériorité du métier anglais. Voici quelle était la conclusion de l'une de ces enquêtes : « Pour nous, disait-elle, qui sommes avant tout une nation industrielle, l'union intime de l'art et de l'industrie est des plus nécessaires. Il importe donc au plus haut point d'encourager l'art dans ses formes supérieures, puisqu'il est admis que la culture des branches les plus hautes du dessin tend à l'avancement et à la perfection des plus humbles travaux des ouvriers ».

Ceci constaté, les pouvoirs et l'initiative privée se mirent à lutter de bienveillance pour l'amélioration de la formation professionnelle. A partir de ce jour, la qualité des produits anglais suivit une hausse constante ; leur réputation s'étendit, et bientôt la marque anglaise fut sur tous les marchés considérée comme une garantie de la bonne qualité du produit. L'Angleterre est devenue la terre classique de l'industrie artistique.

Et qu'avons-nous vu aujourd'hui ? L'Angleterre nous inonder de ses produits d'art ; le goût public s'engouer pour cet art au point de prendre pour lui tout ce qu'on voulait lui offrir sous son nom. L'art anglais, « modern style »! ces seules dénominations étaient pour le consommateur un appât suffisant.

On vit de l'art anglais, du « modern style » partout. Et qu'est-ce que ce prétendu « modern style » ? Quand il n'est pas falsifié, c'est un art aux principes rationnels les plus anciens, aux formes les plus traditionnelles ; c'est malheureusement un art étranger, car l'ancien art flamand, l'ancien art wallon, l'ancien art tournaisien ne le cèdent sous

aucun rapport à l'art anglais. Voyons autour de nous si les productions de nos métiers artistiques d'autrefois ne sont pas plus dignes de nous émerveiller que tous les produits de l'art anglais. Souvenons-nous, par exemple, entre mille, des chaises brugeoises, ces meubles d'un vieux type que les ouvriers traditionnels de la Flandre fabriquent aujourd'hui encore à 3, 4, 5, 6 francs la pièce. Elles ont des relations de forme frappantes avec les chaises anglaises d'importation, mais elles sont plus commodes, plus gracieuses, plus solides, elles coûtent trois ou quatre fois moins cher.

Nous sommes mieux armés que n'importe quelle nation pour faire chez les autres ce que l'Anglais fit chez nous. L'exemple d'il y a un instant vous le dit déjà. Mais il suffit de jeter un regard sur notre art ancien, de réunir les reliques de ses richesses; on les retrouve dans tous les coins de l'Europe. Vos tapis, vos sculptures, vos porcelaines de Tournai sont partout, parce que les produits de nos artisans étaient recherchés dans toutes les contrées. L'ancien art belge s'était fait une réputation séculaire et universelle.

Nous voici donc sur un sol fécond, mais en jachère depuis bien longtemps; il ne demande qu'à être travaillé pour le grand bien de la richesse nationale.

Jusqu'à présent nous dépendons encore de l'étranger dans une mesure énorme. Ce sont MM. De Taeye, je pense, qui dans leur ouvrage fixaient à 36 millions la somme des importations de produits artistiques en Belgique. Quelques années plus tard, M. Carton de Wiart, à la Chambre des représentants, citait un chiffre plus considérable, une cinquantaine de millions.

Ne faudrait-il pas que la Belgique non seulement se suffise, mais qu'elle exporte ?

On le voit, la carrière est belle devant les métiers d'art ; il suffit pour eux d'y entrer. Ils y sont entrés.

(A suivre.) E. GEVAERT.

ÉTUDE DE LA PEINTURE SUR VERRE.

5e ARTICLE (1).



LES plus anciens vitraux du XIIe siècle sont composés généralement de petits médaillons de formes très variées, décorés par des groupes de personnages et se détachant sur des fonds mosaïques richement colorés.

Ces vitraux présentent le plus grand intérêt, tant au point de vue de la coloration que du genre de dessin ; ils représentent l'application la plus parfaite des règles du vitrail. L'étude des œuvres d'époque postérieure nous en convaincra bien aisément.

Ces médaillons ou sujets légendaires se disposaient dans un sens chronologique fixé d'avance suivant des règles immuables dont les verriers ne se départissaient jamais. La scène ou la vie à représenter se déroule tou-

(1) Voir *Bulletin*, livr. 4, p. 106.

*

jours de bas en haut et de gauche à droite suivant ces deux méthodes.

5	10	ou bien	7	8
4	9		5	6
3	8		3	4
2	7		1	2
1	6			

Parlant de la disposition générale des vitraux dans les cathédrales et grandes églises du XIIIe siècle (disposition que nous constaterons déjà dans les quelques verrières du XIIe siècle que nous allons étudier), M. le chanoine Reusens écrit : « La verrière supérieure du chevet du chœur, qui frappe surtout les regards et domine, en quelque sorte, le maître autel, était consacrée au Sauveur souffrant pour la rédemption du genre humain ; on y voyait ordinairement le Christ en croix entre sa divine mère et le disciple bien aimé, avec les symboles accessoires qui, au moyen âge, accompagnaient toujours la scène du crucifiement. Dans les autres fenêtres supérieures du chœur se trouvaient les figures en pied des apôtres et des saints vénérés d'une manière spéciale dans la basilique ; les fenêtres hautes de la nef du milieu recevaient les grandes images d'autres saints, ainsi que celles des patriarches, des rois et des prophètes de l'Ancien Testament. Les vitraux du pourtour du chœur et des chapelles absidales, formés de médaillons, renfermaient les principaux traits de la vie de Notre-Seigneur et de la Sainte Vierge, ou les légendes des patrons de l'église ; quelquefois aussi on y représentait sous des formes symboliques les principaux dogmes de la foi. Les fenêtres des bas côtés et, assez souvent, celles du transept étaient consacrées aux légendes pieuses de la contrée et à celles des saints ou saintes dont l'église possédait quelques reliques ».

« Le peintre verrier ménageait habilement une gradation dans les tons des différentes parties du monument, il les voilait dans les bas côtés et les assombrissait même un peu dans la nef centrale pour faire resplendir le chœur et son pourtour des couleurs les plus vives et les plus éclatantes et ceindre en quelque sorte le sanctuaire d'une auréole brillante (1).

Les figures en pied en usage surtout pour les fenêtres hautes vers la fin du XIIe siècle sont de taille moyenne et ne dépassent guère en grandeur la taille de l'homme. Quand on a voulu reproduire les portraits des donateurs, chose très rare au XIIe siècle, ceux-ci sont réellement dissimulés et dessinés dans de très petites proportions. On en voit un exemple dans une verrière existante à l'abbaye de Saint-Denis et représentant l'abbé Suger qui donna le vitrail, ainsi que dans les verrières des évangélistes à Chartres (voir ci-contre).

Les médaillons dans lesquels se dessinent les groupes de personnages sont entourés de filets perlés ou bordures plus ou moins larges, composées de feuillages, fleurons, palmettes et autres motifs tirés de la flore.

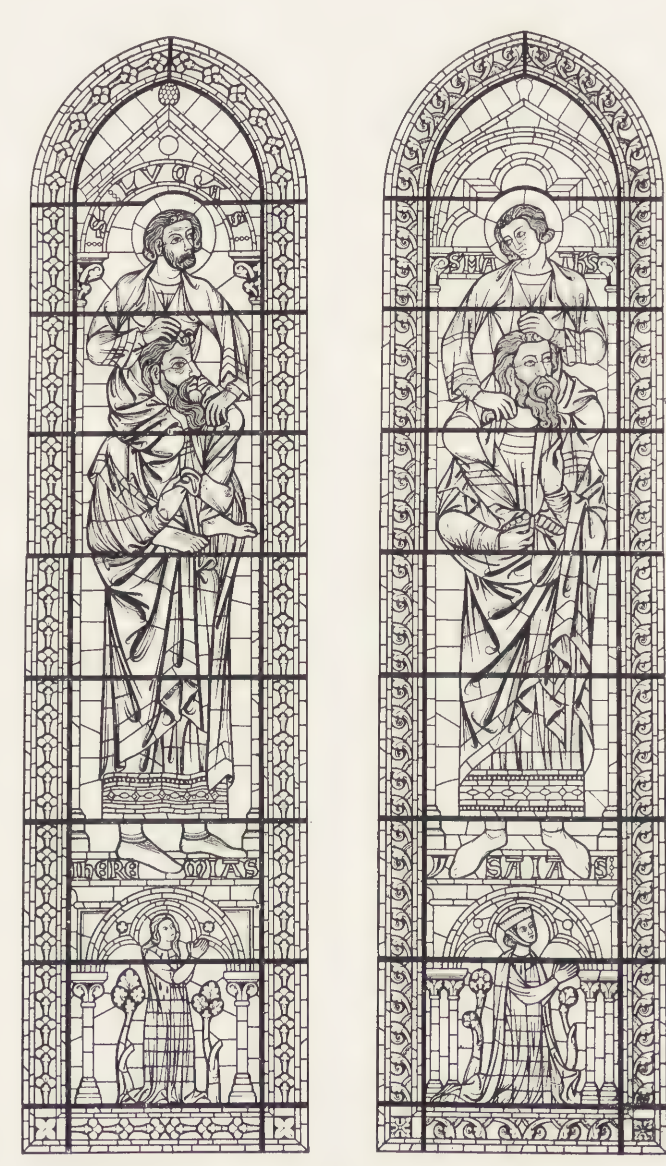
Dans les fonds des verrières du XIIe siècle le bleu domine généralement, accompagné parfois de quelques points rouges (roses ou fleurons carrés et rectangulaires) pour rompre cette surface trop uniforme. Chaque morceau de verre composant la mosaïque

(1) Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II, p. 89.

est recouvert de peinture ; de là cette grande douceur de coloris, le trait neutralisant le rayonnement des couleurs les unes sur les autres et tamisant davantage la lumière extérieure.

Jamais nous ne rencontrerons dans ces tapisseries de verre d'autres couleurs dominantes que le bleu et le rouge.

Les peintres verriers des XIIe et XIIIe siècles ont parfaitement compris, ainsi qu'il résulte de l'examen de leurs œuvres, qu'ils devaient, dans le dessin de leur vitrail, tenir compte du rayonnement des couleurs. Par les armatures de fer d'une dimension assez forte, ils séparaient totalement les panneaux entre eux, ce qui leur permettait de varier davantage leur coloration sans souffrir du rayonnement des couleurs d'un panneau sur celles de l'autre. De même, par le plomb large et fort, ils ont atténué le rayonnement des couleurs différentes de deux verres juxtaposés. Nous avons vu déjà comment ils y remédiaient aussi par le dessin. Leurs ombres ou glacis légers n'étaient pas unis, mais laissaient passer la couleur fondamentale par des échappées pures, résultat d'une très bonne observation : l'ombre unie, vue à distance, produit à l'œil l'effet d'un trou, et ce mal devient d'autant plus grand que l'ombre est plus opaque. Ils ont évité le ton criard en couvrant leurs verres de hachures ou d'ornements peints au pinceau ; on ne rencontre pas dans leurs œuvres de grandes surfaces unicolores ; l'artiste tamisait, réduisait la force translucide de ses différentes couleurs suivant la nécessité déterminée par l'harmonie de l'ensemble. Inutile donc d'apposer sur ces vitraux une



CHARTRES. ALLÉGORIE DU XIIIe SIÈCLE. LES ÉVANGÉLISTES.

patine factice qui n'eut fait que leur enlever leur brillant et réduire la lumière qui les traversait. Le temps recouvrant ces vitraux de patine d'une manière uniforme les a quelque peu assombris, mais ne leur a rien enlevé de leur harmonie et de la tranquillité de leur coloration.

Les bordures prennent une très grande importance dans les vitraux du XIIe siècle. Il est très rare de trouver alors des panneaux colorés entourés de fonds en grisailles. Viollet-le-Duc en cite un exemple provenant de la cathédrale de Châlons et datant, il est vrai, de la fin du XIIe siècle. Des vitraux de la cathédrale d'Augsbourg, ornés de grandes figures, se détachent également sur des fonds de grisailles.

Les carnations sont découpées dans des verres violacés. En Allemagne on se servit généralement de verres plus blancs.

Les artistes avaient toujours soin de border tout le pourtour de leur vitrail d'un filet blanc pour l'isoler complètement de la maçonnerie. Ils montraient par là qu'ils ne cherchaient point à représenter un tableau, mais qu'ils reconnaissaient au vitrail ses règles propres et conventionnelles.

Fidèles à ses principes, les artistes ne nous ont jamais laissé de vitraux des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, dans lesquels ils se soient affranchis des règles du métier, au point de ne plus même tenir compte dans le dessin des figures des meneaux de séparation.

En examinant attentivement le dessin des personnages et scènes légendaires représentés ici, nous constaterons combien ce dessin est simple et empreint de naïveté. L'artiste vise avant tout à obtenir un fond séparant les figures les unes des autres pour les bien détacher et rendre les scènes vues à distance plus compréhensibles et plus légères. Le dessin rappelle fortement la tradition byzantine, les draperies étant comme mouillées et collées au corps, laissant apparaître tous les membres. Les plis sont formés de lignes serrées et parallèles courant dans le sens des mouvements du corps.

L'ombre s'indique conventionnellement par la juxtaposition d'un trait fort et d'un trait plus faible. La perspective et le modelé savant sont rigoureusement exclus, le vitrail ne pouvant en faire aucun cas sans nuire considérablement à sa limpidité et simplicité.

M. Eugène Hucher, traitant cette question du dessin archaïque des figures dans son intéressant ouvrage sur les *Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans,* dit : « A une époque où le cos » tume différait entièrement du nôtre, le » corps avait pris des allures, les membres » des habitudes toutes différentes de celles » de l'époque actuelle, et ce que l'on prend » presque toujours pour des restes de bar- » barie, dans les vitraux du XIIIe siècle, pro- » vient uniquement de la nécessité où sont » les personnages du temps de plier leur » corps à l'empire d'une mode que nous ne » comprenons pas. N'a-t-on jamais été frappé, » par exemple, de l'élévation du coude et de » la torsion du poignet dans les figures du » XIIIe siècle ? Mais il est évident que ce » mouvement exagéré est causé par l'usage » constant, à cette époque, d'un manteau » couvrant à peine les épaules et que les » bras retenaient difficilement.

» Il nous semble que cette élévation du

» coude, si caractéristique dans les figures » du XIIIe siècle, pourrait aussi avoir été » figurée intentionnellement par les artistes » du moyen âge pour donner aux figures plus » d'élévation, le torse paraissant plus court » et les membres inférieurs plus allongés.

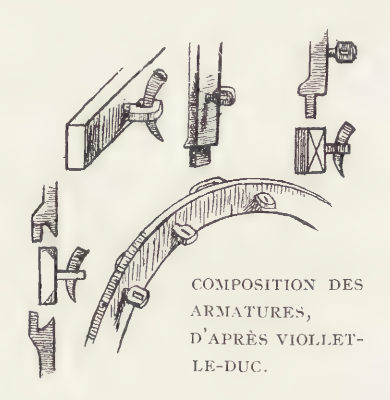
» La peinture marche de pair aux XIIe et » XIIIe siècles avec la sculpture ; les produc- » tions de la miniature, de la peinture mu- » rale et du tableau sont tellement parentes » qu'on pourrait les supposer émaner toutes » du même artiste, et cette parenté est d'au- » tant plus accentuée que l'époque est plus » ancienne.

» Quand, au Xe siècle, parut l'art de la vi- » trerie, cet art nouveau dut fatalement » s'associer à cette seule école tenue par les » mêmes maîtres, les moines, en tenant » compte des exigences techniques qui de- » vaient lui être propres et la ranger consé- » quemment dans une division spéciale ; la » conception et le dessin furent de l'école » des autres arts ».

Beaucoup de peintres verriers modernes, trop enclins au naturalisme, ne s'inspirent pas suffisamment des modèles anciens si abondants dans l'exécution de leurs verrières. Ils tendent à modeler trop fortement les petites figures dans les groupes, au lieu de les traiter simplement au trait, à la méthode byzantine. L'effet résultant de cette tendance erronée à bien faire est des plus malheureux. Le vitrail y perd sa transparence. Dans les vitraux dessinés à petite échelle, comme l'étaient généralement les anciens, il importe de ne pas modeler les figures qui paraîtraient massives et *trapues ;* en outre, cette ombre opaque empêcherait considérablement la lumière de les traverser.

Les panneaux des verrières du moyen âge sont soutenus et affermis dans les barlotières ou armatures de fer, par des vergettes ou baguettes plus minces reliées au panneau en différentes places, par des agrafes soudées au panneau d'abord, puis soudées, après ligature, à la baguette. Les armatures de fer peuvent être diversement combinées.

Le dessin ci-joint montrera la disposition



COMPOSITION DES ARMATURES, D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC.

la plus fréquente *(Dict. d'architecture* de Viollet-le-Duc).

Avant de passer à l'application de ces divers principes, il nous reste à étudier le symbolisme dans les vitraux du moyen âge. L'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament se trouve très fréquemment réunie dans un même vitrail pour tracer un parallèle entre elles et par raison symbolique. La fréquence de ces juxtapositions nous donne une grande idée de l'amour et de la recherche du symbolisme chrétien chez les artistes du moyen âge.

Les belles verrières de Chartres, bien que datant du XIIIe siècle, qui représentent les quatre grands prophètes de la loi de Moïse, portant sur leurs épaules les quatre évangé-



CHARTRES. VITRAIL DE L'ARBRE DE JESSÉ.

listes, pourraient servir à cette démonstration (voir page 235).

« Ces vitraux offriront au regard un tableau dont » l'invention et la composition paraîtront d'une singulière » hardiesse.

» L'artiste a voulu représenter d'une manière figurée » que l'ancienne loi est le fondement et le support de la » loi nouvelle. Cet énoncé n'a rien en lui qui justifie les » mots de *singulière hardiesse* employés plus haut, et » cependant ne pourrait-on pas être choqué de voir dans » ces vitraux les évangélistes à califourchon sur les » épaules des prophètes ? Car on ne peut se servir d'une » autre expression pour la posture commune et triviale » dans laquelle ils se montrent à nos yeux. Cependant » rien ici n'est inconvenant ni ridicule, parce que les » poses sont naturelles et décentes et que la dignité des » personnages n'est point altérée. L'expression de leurs » figures est sérieuse, calme et tranquille ; rien dans » leur attitude n'éloigne notre esprit de la gravité d'une » peinture religieuse, malgré le mot vulgaire et peu » relevé employé par le peintre. C'est une des préroga- » tives des âges primitifs que cette naïveté et cette » simplicité enfantines qui permettent d'employer dans » les arts comme dans la littérature des tournures d'es- » prit ou de pensée dont nos époques modernes et raffi- » nées n'oseraient pas se servir lorsqu'il s'agit d'exposer » certaines pensées morales et religieuses.

» Ces figures de prophètes et d'apôtres ainsi réunies » sont encore une manière de nous montrer la connexion » de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'était, au » moyen âge, un sujet que l'on aimait à montrer aux » fidèles et dont nous trouvons de nombreux exemples » *(Monographie de Notre-Dame de Chartres,* par Paul » Durand) ».

Les personnages plus petits représentés dans les panneaux inférieurs sont sans doute les donateurs, d'une part Alix de Thouars, duchesse de Bretagne, à genoux, et d'autre part une jeune fille, debout.

Le dessin énergique de ces vitraux, la grandeur exagérée des yeux qui sont découpés et

sertis de plomb se justifient par la hauteur considérable à laquelle ces peintures sont placées, et n'offrent rien de choquant pour le spectateur qui les voit d'en bas.

Le vitrail représentant l'arbre de Jessé est beaucoup plus riche encore, comme dessin et coloris, que celui des évangélistes On y voit au bas Jessé, au dessus de lui quatre rois, puis la Vierge et enfin le Christ, entouré des sept dons du Saint-Esprit. Les personnages latéraux représentent quatorze prophètes, Nakum, Samuel, Ezéchiel, Zacharie, Moyse, Isaie, Abacuc, Osée, Amos, Michée, Joël, Balaam, Daniel, Sophonias.



CHARTRES. VITRAIL DE L'ARBRE DE JESSÉ. XII[e] SIÈCLE. BORDURE.

Les motifs décoratifs sont d'une telle richesse que nous avons voulu en représenter quelques détails, à une échelle plus grande. Cette étude permettra au lecteur de s'initier davantage aux caractères décoratifs, à la manière de traiter la flore, le personnage l'expression des physionomies, et l'architecture dans les vitraux des différentes époques que nous passerons en revue.

Le vitrail de la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ est plus grand et plus beau encore que les deux précédents ; il se trouve également dans la cathédrale de Chartres.

Le lecteur constatera que les sujets ne se déroulent pas dans l'ordre classique indiqué précédemment.

Voici l'ordre et la désignation des sujets représentés dans cette admirable verrière :

Annonciation ;

Visitation ;

Naissance de Notre-Seigneur ;

Apparition des anges aux bergers ;

Le roi Hérode conversant avec les savants de la synagogue ;

Les rois Mages arrivant vers Hérode ;

Les Mages conduits par l'étoile arrivent vers l'étable de Bethléem ;

La Vierge et l'enfant Jésus recevant les Mages ;

Départ des Mages, conduits par l'étoile ;

La Chandeleur ;

Présentation de Notre-Seigneur au temple ;

Les Mages réveillés par l'ange ;

Hérode ordonnant le massacre des enfants ;

Massacre des enfants ;

Suite du même sujet ;

Fuite en Égypte ;

La population va au devant de la Sainte Famille ;

Arrivée de la Sainte Famille en Égypte ;

Chute des idoles ;

Baptême de Notre-Seigneur ;

Saint Joseph averti en songe par l'ange ;

Groupe d'apôtres suivant Notre-Seigneur (Rameaux) ;

Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem ;





Accueil de la population ;

La Vierge et l'enfant Jésus sur un trône placé dans les nuages et entourés d'anges présentant des sceptres ; au dessus d'eux les personnifications du soleil et de la lune.

Toute la conception de ce vitrail est admirable de grandeur et de majesté, les physionomies des personnages sont d'une expression très vivante et appropriée au rôle qu'ils remplissent, la décoration est d'une grande finesse et d'une beauté de coloris inimitable.

Le fond des médaillons est uniquement bleu ou rouge; lorsqu'il est bleu, le fond de la bordure qui l'entoure est toujours rouge, et inversement.

L'ampleur de l'étude que nous avons à poursuivre ne nous permet malheureusement pas de nous étendre autant qu'on le désirerait sur l'analyse de ce chef-d'œuvre. Nous nous contenterons de ces quelques lignes et des détails représentés, espérant pouvoir, dans la suite, faire une étude plus spéciale et approfondie de chacun de ces groupes et montrer davantage au lecteur la majesté de cette œuvre incomparable qui témoigne de l'élévation de sentiments chrétiens et du génie de l'artiste éminent qui l'a conçue. Cette œuvre devrait servir de type et d'idéal à tous nos artistes chrétiens actuels. Grâce au progrès de la verrerie, des études décoratives et surtout à l'élévation des sentiments qui se dégageraient pour tous d'une pareille étude, les peintres ver-

CHARTRES. VITRAIL DE LA VIE DE N.-S.
XII[e] SIÈCLE.

riers actuels produiraient des travaux de grand mérite artistique et religieux.

A propos de symbolisme et en terminant l'étude des verrières du XIIe siècle, il sera intéressant de mentionner le parallélisme établi dans un vitrail très ancien de la basse Saxe, à Bucken, entre le sacrifice du calvaire et celui de l'autel.

Cette verrière, restaurée d'une façon très habile, est divisée en 3 parties; les sujets sont placés dans l'ordre indiqué à la page suivante *(Der mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens) :*

Il ne nous reste, malheureusement, que trop peu de verrières anciennes du XIIe siècle. Outre celles du Mans et de Chartres, que nous avons reproduites en partie, nous aurions pu citer encore celles d'Angers, Vendôme, Neuwiller en Alsace, Saint-Denis près de Paris, Bourges, Châlons et Saint-Quentin en France, celles de Strasbourg en Allemagne, d'York en Angleterre.



GROUPE DES ROIS MAGES. MANS 1093-1120.

Nous venons d'étudier brièvement les glorieux débuts du vitrail et de montrer l'application intelligente des principes inhérents à la technique du vitrail, par les artistes des XIe et XIIe siècles. Nous passerons à l'étude des vitraux du XIIIe siècle, tout empreints encore des principes du XIIe siècle, malgré la tendance au naturalisme qui s'y manifeste davantage.



ARBRES ET DÉTAILS DE LA FLORE.
CHARTRES ET LE MANS. XIIe SIÈCLE.

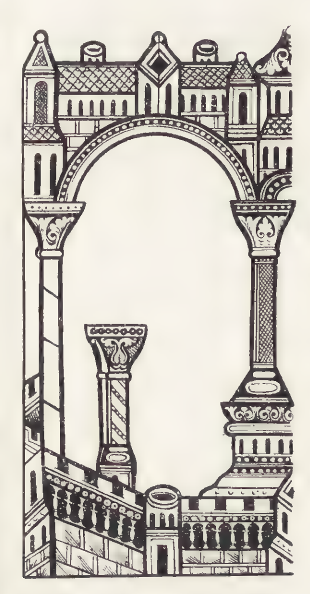


BORDURE DU XIIe SIÈCLE. ANGERS.

Le lecteur conclura facilement des œuvres citées aujourd'hui que le mérite immense

DIVISION D'UN VITRAIL DU XII[e] SIÈCLE A BUCKEN (SAXE).

VII. — Benedixit omnibus qui timent Dominum pusillis cum majoribus. *Nouveau.*	VII. — Salvum fac populum tuum Domine et benedic haereditati tuæ. Le Sauveur du monde assis sur un arc-en-ciel, au milieu des étoiles, ayant à ses pieds les sept dons du Saint-Esprit, bénit de la main droite et tient une hostie de la main gauche. *Nouveau.*	VII. — Omnes laborantes reficit cunctos oneratos. *Nouveau.*
VI. — DISCIPLES D'EMMAÜS. Cum caris comedit, sed eundem plebs sua sumit. Le prêtre donne la sainte communion *Ancien.*	VI. — JÉSUS APPARAIT A SES DISCIPLES APRÈS SA MORT. Christe Deus nondum clausa est tibi pectoris aula. Noctes atque dies patet almi janua cordis. *Nouveau.*	VI. — ASCENSION. Ascensus Domini dextra indicium benedicens. Le prêtre bénit les fidèles. *Nouveau.*
V. — JÉSUS DESCEND DANS LES LIMBES. Salvandis hic plena quies luxque acceleratur. Le prêtre laisse tomber un fragment de l'hostie dans le calice. *Nouveau.*	V. — RÉSURRECTION Laetitiae testis est et sua candida vestis. *Ancien.*	V. — LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU. Ipse calix tumulum, crucem significat ara. Le prêtre se prépare à recouvrir le calice encore visible. *Nouveau.*
IV. — FLAGELLATION. Hic memorantur signa tria vincula, sputa, flagella. Le prêtre bénit les saintes espèces *Ancien.*	IV. — JÉSUS MEURT SUR LA CROIX. Respice, quod Christus ego sum pro te crucifixus, Pro te passus, ita tu pro me turpia vita. *Ancien.*	IV. — JÉSUS EST MIS AU TOMBEAU. Cum socio Christum Joseph sepelit crucifixum. Sindone (pontifices) praestant hoc presbiteratus. Le prêtre recouvre le calice. *Ancien.*
III. — JÉSUS EST VENDU PAR JUDAS Venditio signis fiet quinaria quinis. Le prêtre bénit cinq fois le calice. *Ancien.*	III. — DERNIÈRE SCÈNE. Quod fuit in cena, veraciter est et in ara. Mente videre (datur), in carne videre negatur. *Ancien.*	III. — JUDAS EMBRASSE N.-S. Traditio trina Christi fit per tria signa Le prêtre bénit les offrandes. *Ancien.*
II. — JÉSUS APPELLE SES DISCIPLES. (Est) Evangelium doctrina, vocatio cantus Christus discipulos vocat et docet ipse vocatos. Le diacre lit l'Évangile. *Ancien.*	II. — BAPTÊME DE N.-S. Sacrat aquas Jesus proprio baptismate Christus, Formam dat nobis, probat et baptisma Johannis. *Ancien.*	II. — SAINT JEAN-BAPTISTE ANNONCE LE CHRIST. Neobaptizatum designat lectio Christum. Qui sequitur cantus baptistae nunciat agnum. Le diacre chante l'épître. *Ancien.*
I. — LES PROPHÈTES ANNONCENT LE SAUVEUR. Turba prophetarum missae introitu memoratur. Le prêtre prie au pied de l'autel. *Nouveau.*	I. — NAISSANCE DE N.-S. Nascere care puer miseri spes unica mundi. Nascere captivis subsidiumque veni. *Nouveau.*	I. — L'ANGE ANNONCE AUX BERGERS. Gloria commemorat, quae salvatoris in ortu. Gaudia pastores angelus edocuit. Le prêtre chante le gloria. *Nouveau.*



DÉTAILS D'ARCHITECTURE.
VITRAIL DE CHARTRES.
XIIe SIÈCLE.

acquis par les artistes des XIe et XIIe siècles résulte uniquement de leur soumission aux principes imposés par le métier, de leur élévation de sentiments par la recherche et l'application du symbolisme, de leur désir, enfin, d'instruire la foule par des représentations simples et naïves compréhensibles de tous. Ce faisceau de qualités, on pourrait dire de vertus, constitue leur grandeur, a perpétué leur souvenir jusqu'à nos jours et leur a acquis le tribut d'admiration d'une





TÊTE DE BOURREAU. VITRAIL DES Sts-GERVAIS ET PROTAIS.
TÊTE D'OURS. VITRAIL DE St-ÉTIENNE.
LE MANS. XIIe SIÈCLE.



époque toute empreinte, malheureusement, de principes orgueilleux, diamétralement opposés aux leurs.

TÊTE DE LION. VITRAIL DE SAINT-ÉTIENNE. LE MANS. XIIe SIÈCLE.

JOS. OSTERRATH.

LE RETABLE DE LIERRE.



L'ÉGLISE de Saint-Gommaire, à Lierre, l'un des plus beaux monuments de la Belgique, possède plusieurs tableaux remarquables. Nous ne nous occuperons ici que du fameux triptyque dont l'auteur reste encore toujours inconnu.

Ce triptyque représente les *Épousailles de saint Joseph et de la Sainte-Vierge* (1), sujet du panneau principal La cérémonie s'accomplit dans le transept d'une grande église gothique; un évêque bénit le mariage. Cinq nobles et autant de dames se groupent autour des jeunes mariés. A l'avant-plan, dans le coin gauche en bas, l'on remarque un singe reposant sur un ours. Le panneau de droite représente l'*Annonciation;* celui de gauche, l'*Offrande au temple*. Dans les bas-reliefs se trouvent plusieurs sujets relatifs à la vie de Notre-Seigneur.

(1) Photos dus à l'obligeance de M. Van Cauwenbergh, bourgmestre de Lierre.

A l'extérieur sont représentés, sur le panneau de droite, les portraits des donateurs Jean-Baptiste Colibrant, chevalier, avec ses deux fils et les armoiries des Colibrant; le panneau gauche représente sa femme Jacqueline Meyngiaert avec sa fille et les armoiries des Meyngiaert.

M. le Poittevin de la Croix, dans son *Essai historique sur la ville de Lierre* (1847, p. 35), attribue le triptyque à Memling; Alph. Wauters, dans une étude sur les van der Weyden, l'attribue à Roger II van der Weyden; d'autres l'attribuèrent à tour de rôle à l'un des van der Weyden, à Albert Dürer, à Bernard van Orley, à Jean Gossart, dit de Maubeuge.

Enfin voici ce qu'écrit A. J. Wauters dans *Le Musée de Bruxelles* (Bruxelles, P. Weissenbruch, 1900) : « Le Maître de la *Légende de Marie-Madeleine* — nom donné par l'auteur de ce catalogue à un peintre flamand inconnu, dont les œuvres capitales sont : le triptyque ci-dessus, exécuté pour un couvent de Prémontrés (1), le triptyque du *Mariage de la Vierge,* conservé à l'église de Saint-Gommaire à Lierre, et exécuté pour la famille Colibrant, de cette ville, et les fresques de l'ancien hôtel Busleyden à Malines. — Les triptyques ont été tour à tour attribués à Roger van der Weyden, à Memling, à van Orley, Henri Bles, Lanceloot, Blondeel, et finalement à Jean Gossart » (2). Vraiment l'on n'avait que l'embarras du choix.

Feu M. Pierre Génard, archiviste de la ville d'Anvers, dans sa notice *Aenteekening over eene schilderij met hare luiken der XV*[e] *eeuw in Sint-Gummaruskerk te Lier* (1860, 34 pages in-8°), met toutes choses au point. Il croit retrouver le nom de l'auteur dans la présence de l'ours et du singe, sous lesquels l'auteur aurait caché son nom Martin (le singe) de Beer (l'ours), et cela d'après une coutume assez en vogue à cette époque. Il regrette de ne pas avoir retrouvé ce nom à Lierre dans les archives de notre ville. De notre côté, nous déclarons avoir lu ce nom dans un compte local quelconque vers 1500, mais à une époque où le sujet en question ne nous intéressait pas encore. Nous espérons bien le retrouver (3).

Toutefois il se pourrait bien aussi que le triptyque ait été fait à Lierre même par un artiste de l'endroit.

Dans une étude prochaine sur les beaux-arts à Lierre au XV[e] siècle (4), nous démontre-

(1) Serait-ce le tableau dont parle le peintre Thys dans sa lettre? (v. plus loin).

(2) Dans la revue *de Vlaamsche School,* 1891, pp. 1 et suiv., a paru un article de Sleeckx avec une planche du panneau principal du triptyque, par E. De Tamel.

(3) Les recherches dans lesquelles nous espérons voir notre collaborateur aboutir nous mettront-elles sur la trace de l'auteur véritable? Le triptyque de *Marie-Madeleine,* de Bruxelles, révèle un maître d'une personnalité très grande. Indépendamment du coloris et de la facture, que nous n'avons pu comparer, il semble, à première vue, que la mise en scène, le dessin et la manière générale ne trahissent nullement un auteur commun pour les deux triptyques. M. A. Wauters se tromperait donc encore. Nos lecteurs remarqueront les volets extérieurs peints dans un style plus décoratif que les panneaux intérieurs. Cela est conforme à l'usage général. Mais sont-ils de la même main? Leur dessin ne dénonce-t-il pas des qualités essentiellement différentes des panneaux intérieurs? Enfin la restauration dont parle Thys (voir à la fin) serait-elle une cause de ces différences? Autant de questions qu'un examen soigneusement comparé pourrait seul résoudre. (N. de la R.)

(4) Nous espérons bien que M. Stockmans nous communiquera cette étude. (N. de la R.)



L'Annonciation. — Les Épousailles de saint Joseph et de la Sainte Vierge — La Purification.

ÉGLISE SAINT-GOMMAIRE A LIERRE.

RETABLE D'AUTEL (VERS 1500). PANNEAUX INTÉRIEURS.

rons, à l'aide des comptes communaux, qu'à côté de toute une série de maîtres-maçons qui furent de vrais architectes on trouvait des peintres, tels que Jean van Battele (1428), Jan van Buyckelaer (1460), Jean Hatscodt (1490), etc.

Mais autant les savants se sont occupés de ce chef-d'œuvre pour lui donner un nom d'auteur, autant l'auteur lui-même s'est-il efforcé de cacher son nom.

Sandérus, dans sa *Flandria illustrata,* I, p. 93, est le premier qui en parle en ces termes : « Anno 1496, Philippe le Beau, de retour de Gand, conduit à Lierre dans la cathédrale de Saint-Gommaire solennellement Jeanne dans la chapelle de Colibrant, à présent chapelle de Saint-Christophe. Ce mariage est représenté aujourd'hui par le tableau de l'autel, peint par Quinten Matsys, à ce que l'on pense » (1).

C'est sans doute la version de Sandérus qui a incité tant d'écrivains à voir dans le sujet du tableau principal le mariage de Philippe le Beau. Toutefois, il ne serait pas impossible qu'en souvenir de cette festivité, la plus grande qui se soit accomplie dans les murs de la cité de Saint-Gommaire, le chevalier Colibrant ait chargé le peintre du triptyque de prendre cet événement comme sujet. Or, peu de temps auparavant, le 26 juillet 1496, Georges Colibrant, frère du donateur, convola en noces à Lierre avec Anne van der Straeten. En ce cas, le travail remonterait à l'année 1496 ou après.

Il est très probable que l'artiste a voulu représenter les sept allégresses et les sept douleurs de la Sainte-Vierge. La famille Colibrant eut toujours une grande dévotion pour ces mystères.

En voici la preuve :

Le 8 janvier 1515-16, François Colibrant, secrétaire de la ville d'Anvers, en sa qualité d'exécuteur testamentaire de feu Georges Colibrant, mort en route pour la Terre-Sainte, le 12 août 1511, fonda un bénéfice de deux messes par semaine à l'autel que le défunt avait établi dans la chapelle du circuit, derrière le maître-autel, en l'honneur des sept douleurs et des sept allégresses de la Sainte-Vierge et en l'honneur de saint Joseph, époux et gardien de Marie, et de plus encore trois messes aux jours de fête précités, avec jeu d'orgue *(metten orgelen in discante)* (2).

Nous n'avons pas la preuve que le chevalier Jean-Baptiste Colibrant ait fait exécuter ce travail pour l'autel de la gilde des arquebusiers ; aussi nous nous demandons si le chef-d'œuvre a échappé aux dévastations dont l'église de Saint-Gommaire fut le théâtre les 9-10 avril 1580 (3) et le 2 août 1582.

Les relations de ces douloureux événe-

(1) *Anno 1496, Philippus Pulcher Lyrœ in collegiali sancti Gummari, Gandavo redux, solemniter ducit Joannam in sacello de Colibrant, nunc sancti Christiphori ; quod connubium tabula altaris hodiedum repraesentat, picta per Quintinum Metzium, ut suspicor.* — SANDERUS, *Flandria illustrata,* I, p. 93. — Le chapelain Drymans reprit ce texte sans commentaire dans la chronique du chapitre, publié par M. L. Theunissens, dans les *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique,* V, p. 26.

(2) *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique,* V, pp. 26-27.

(3) Ces dévastations étaient l'œuvre des gueux d'Anvers, conduits par leur bourgmestre Jean Junius, et non par Marnix d'Aldegonde, comme l'a bien démontré Antoine Bergmann dans son article : *Philips van Marnix van Sint Aldegonde. Plundering der kerk van Lier.* Cfr. *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique,* V, p. 34.

ments concordent à dire qu'un seul tableau, le *Jugement dernier,* a échappé aux mains des iconoclastes. D'autre part il se pourrait que les membres de la « Colveniersgilde» aient pu mettre en sécurité le tableau.

Dans le même ordre d'idées on se demande comment le tableau a échappé aux investigations du commissaire de la République qui emporta plusieurs tableaux de notre église, dont deux seulement ont été rendus.

Descamps, dans son *Voyage pittoresque,* mentionne les œuvres d'art dans les diverses églises de Lierre, mais ne parle point du triptyque.



La famille Colibrant et ses patrons.

ÉGLISE SAINT-GOMMAIRE, A LIERRE. RETABLE. VOLETS EXTÉRIEURS.

En 1820 le triptyque fut envoyé à Bruxelles chez le peintre P.J. Thys, natif de Lierre, pour être restauré.

Dans une lettre conservée aux archives de l'église, cet artiste se révèle peintre et restaurateur consciencieux ; il y donne des conseils pour la conservation du chef-d'œuvre, conseils qui ont été toujours suivis par l'administration de l'église et que ses membres dévoués reliront avec intérêt (1).

(1) Brussel, 21 Mey 1820.

Mijnheer,

« Verneme met veel genoegen dat de schilderyen wel aangekomen zyn.

Wy hadden alle sorge dienaengaende genomen ; dien schipper is een voorsigtig man, en heeft wel in aght genomen 'tgene hem aenbevolen was.

Ik denke dat de erstellinge van die stucken sal voldoende gevonde worden; hoog noodig was het de hand daer aen te slaan om die schoone oudheyd nog te conserveren ; de krytlym grond waer se op geschildert syn, was verteirt en houde de schildering nauwelykx meer te samen, het kwam my niet onmogelyk voor de gansche schildering van het middelstuck

Cette lettre nous apprend aussi comment la restauration a été opérée.

En 1859 il fut de nouveau question de la restauration du tableau.

Nous extrayons d'un rapport du 8 avril 1859 de la commission des monuments au ministre de l'intérieur :

« L'église de Saint-Gommaire possède un grand et beau tableau de l'école flamande, qui date de l'époque de Quentin Metsys et représente le *Mariage de la Vierge*.

Non compris d'importants volets dont les revers sont également peints, cet ouvrage, dont la valeur vénale peut être évaluée à environ quarante mille francs, a 2 mètres de hauteur sur $1^{m}60$ de largeur.

Une somme de trois mille cinq cents francs au moins est nécessaire à sa restauration. »

Dix années plus tard on disputait encore sur la restauration, et enfin, en 1892, M. Maillard, de Bruxelles, fit les réparations nécessaires, et constata à cette occasion que le pied gauche du personnage, qui se trouve immédiatement derrière le singe, a été peint et a été caché plus tard par la tête du singe ; de plus, l'on voit transpercer les lignes des dalles, ce qui permet de croire

af te nemen en die op paneel of doek over te brengen, maer om die kosten te vermeyden, heb ik dien opgelichten grond doen aenkleven en hebbe niets van de schildering verloren, sonder dit, wete ik by ondervindinge, was het niet mogelyk die stucken schoon te maken.

Alles is nu vast en effen, alles is met tydt en geduld bygebraght met sooveel als mogelyk t' overschilderen te vermeyde.

De paneelen die alle open gespleten waren syn t' samen gevoeght en voorsien.

De buyte deuren waer van de schildering 't grootst gedeelte als in stof was, heb ik noodig geaght nog te conserveren alsoo die verbelden den Ridder Colibrandt met syne huysvrouwe en kinders, waerschynelyck dien, welke de schilderyen bekostight heeft ; misschien in de archiven van de kerke of stadt, indien die nog existeren, is rakende die stucken wel iets te vinden ; wy hebben hier in het Museum een stuck van de selve hand, dat ik oock in order gebraght hebbe.

Het soude seer gevoeglyk syn die stucken niet altyt open te laten, onderworpen aen de hitte zonne by somertyd en 's winters aen de vogtige nevels ; die deuren syn by voorsorg van die schilders daer by gemaekt om die te sluyten en openen by geval. Sy kende seer wel wat schade het veranderlyk weder daer aenbrenght.

Ik heb in mijne jonkheyd die stucken altyt open gesien, en met dit siet men duydelyk dat van de eene deure, de Bootschap, de tronen van Maria en den engel meer uytgestorven syn als de andere, omdat daer de sonne meest op straelde.

Indien dit in aght genomen word, sullen die stucken lange jaren in den selven stand blyven, sy hebben geen vernis dat kan door de voghtigheyt uytslaen en de schildering verdooven.

Voorders voor alles aen die schilderyen tot het erstellen gedaen, beloopt myne rekeninge twee hondert en sestig francs, geconsidereert op het alderjuste, dat UEd. met gelegenhydt my kan doen geworden.

Hebbe de eer myne voordere diensten, waer het moghte voorkomen, aen te bevelen, en blyve met alle aghtinghe

Mynheer
UEd. Dienstw^{n} volm. Dienaer
P. J. Thys.

Voici le texte de la quittance :

« Ontfangen van wegens MynHeer Van den Branden, kerkmeester S^{ti} Gummari binnen Lier, twee hondert en sestig francs in voldoeninghe voor het erstellen van den oude schilderye met syne twee deuren, verbeldende het houwelyk tussen Maria en Joseph, de engelsche groetenisse en de opoffering in den tempel ; de buyten schildering de portraitten van den ridder Colibrand met syne huysvrouwe en kinders welke schilderye beruste in collegiale kerke S^{ti} Gummari aldaer binnen de stadt Lier.

Zegge 260 fr.

Brussel, 7 janû. 1820.
P. J. Thys.

que l'auteur a ajouté plus tard le singe et l'ours. Donc, jusqu'à preuve du contraire, le triptyque peut être attribué à Merten de Beer.

La commission susdite attribuait le travail à Jean Gossart, de Maubeuge.

J. B. Stockmans,
Mortsel.

NOTES TECHNIQUES.

COMME complément aux tableaux relatifs à l'épaisseur des bois que nous avons publiés (1), nous croyons utile de donner le tableau ci-dessous des **épaisseurs**, en **millimètres**, des bois en usage dans les travaux de **menuiserie**, adoptées par l'Association des patrons menuisiers et par la Chambre syndicale de la menuiserie de l'*agglomération bruxelloise*.

ÉPAISSEURS	CHÊNE		SAPIN		BOIS BLANC, CANADA COTTON WOOD		HÊTRE	
	BRUT	RABOTÉ	BRUT	RABOTÉ	BRUT	RABOTÉ	BRUT	RABOTÉ
$\frac{2}{4}$ = $\frac{1}{2}$ pouce	12	10	12	10	10	8	10	8
$\frac{5}{8}$	15	13	15	12	12	10	-	—
$\frac{3}{4}$	18	15	18	15	15	12	15	13
$\frac{3}{4}$ fort	20	17	—	—	—	—	-	—
$\frac{4}{4}$ = 1 pouce	25	22	25 à 26	22 à 23	20 à 22	18	22	20
$\frac{5}{4}$ = 1 $\frac{1}{4}$ »	30	27	30 à 32	28	28	24	—	—
$\frac{6}{4}$ = 1 $\frac{1}{2}$ »	38	33	38 à 40	35	34	30	35 à 38	33
$\frac{8}{4}$ = 2 pouces	48	43	48 à 50	45	—	—	45 à 48	43
$\frac{10}{4}$ = 2 $\frac{1}{2}$ »	60	55	65 à 70	60	—	—	58	53
	70	65	—	—	—	—	70	64
$\frac{12}{4}$ = 3 »	80	70	75 à 80	70	—	—	80	70
	90	80	—	—	—	—	—	—
$\frac{16}{4}$ = 4 »	100	90	100	90	—	—	100	92
$\frac{20}{4}$ = 5 »	120	110	—	—	—	—	120	112
	60×70	55×65						
BOIS CARRÉS	70×70	65×65						
	70×80	65×72						
	80×80	72×72						
	80×100	72×90						
	100×100	90×90						

A. v. H.

(1) *Bulletin des Métiers d'Art*, 1re année (1901-1902), pp. 165 et suiv.



LAUDATE DOMINUM.

SOUS ce titre, le frère Mélancy, de Carlsbourg, vient de publier (1) un gentil et très original *Recueil de saluts*, choix fort heureux de 57 mélodies la plupart anciennes, bien que peu connues (2), toutes très simples, très fraîches d'inspiration, absolument religieuses au sens même rigoriste du mot, transposées avec beaucoup de discernement pour le chant à l'unisson et soutenues d'une harmonisation de très bonne facture due au frère Cajetan.

Après cet éloge, nullement exagéré d'ailleurs, on voudra bien nous permettre une légère observation : nous avons été quelque peu surpris, sur 57 motets, d'en trouver seulement 13 — les *Tantum ergo* mis à part — dont le texte soit strictement liturgique. Est-ce à dire qu'on ne puisse pas chanter : *O esca viatorum, Omni die, Sub panis alma specie, Salve regina cœlitum, Salve pater salvatoris*, etc...? Bien au contraire. Ces poésies ont un charme tout particulier qui provient de leur simplicité naïve, des touchantes prières qu'elles expriment, et aussi, croyons-nous, de leur rythme tout syllabique et populaire. Au surplus, elles sont assez traditionnelles dans l'Église pour qu'on n'ose pas, même en toute rigueur, leur refuser droit de cité, surtout pour les saluts du Très Saint Sacrement qui ne sont pas eux-mêmes une fonction liturgique au sens strict du mot. — Mais alors ?... On leur a fait la part trop grande, peut-être, au détriment des antiennes et des répons du bréviaire ? — C'est presque çela ; seulement, c'est à ceux-ci qu'on a fait la part trop petite... à moins que les auteurs ne prépareraient un second volume... En ce cas, chers Frères, mettez que nous n'avons rien dit et livrez-nous bientôt vos patientes glanures. Car, à part cette réserve, votre œuvre est digne de tous éloges. Tout au plus pourra-t-on vous reprocher de vous être placés trop au point de vue des établissements d'instruction et trop peu au point de vue paroissial ; mais la charité bien ordonnée commence par soi-même, n'est-il pas vrai ? et c'est déjà bien gentil à vous de nous faire profiter de vos travaux, où, d'ailleurs, chacun reste libre de choisir ce qui lui convient, sans compter que vos excellentes harmonisations pourront être très heureusement mises à profit comme versets d'orgue. — Quant aux choses « nouvelles » que vous publiez, le cantique du frère Bruno, la « nouvelle mélodie » du *Quem Sion*, et certaines adaptations comme le *Salveto centies* — n° 9 — (3), tout cela est fait avec goût et ne dépare nullement le reste — ce qui n'est pas une mince louange.

En somme, voilà un vraiment bon et pratique recueil, un genre de musique désiré en beaucoup d'endroits à l'heure actuelle. — Il est facile, en effet, de vouer à l'autodafé les innombrables insanités liturgico-musicales qui font fureur dans nos jubés ; mais on oublie trop de mettre à la portée des chanteurs la musique qu'il leur faudrait. Nous ne l'ignorons pas : il y a les collections allemandes de Kothe, de Witt, de Melchers, les suppléments des bonnes revues, etc... C'est rempli de musique d'église toujours correcte, souvent habile, quelquefois magistrale... mais rarement, oui, très rarement abordable pour des jubés de campagne ou des chorales de patronages. Trouver dans le répertoire « cécilien » actuel quelques morceaux à une ou deux voix, faciles et pas trop sévères, est une œuvre qui demande du temps, de l'argent et... un discernement que bien souvent n'ont pas ceux qui voudraient faire exécuter « un petit salut en musique » avec les éléments rudimentaires dont ils disposent (4).

(1) Partition : Tournai, librairie Saint-Charles (3 fr. 50). — Chant seul : ibid., Casterman.

(2) Le chanoine Van Damme a autrefois harmonisé et publié en supplément dans la *Musica sacra* une dizaine de ces vieux airs religieux.

(3) Nous pensons que ce chant était autrefois un *Regina cœlitum*.

(4) Un recueil bien fait aussi est celui de M. Em. Dethier, de Liége. Mais il est publié seulement en partition et très volumineux.

Il y a un demi-siècle que l'on prêche la réforme de la musique religieuse (la réforme du répertoire, s'entend ; nous ne parlons pas de l'exécution ; c'est une question très différente). — Eh bien, nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que l'existence même de ce mouvement est restée ignorée de la masse des chanteurs. Depuis quelques mois que les journaux se sont mis à en parler, et que la voix du chef même de l'Église s'est fait entendre, on commence, il est vrai, à y voir quelque chose, mais on ne distingue pas encore très bien. Et tout cela pour quelle cause? Manque d'organisation sérieuse, d'abord ; mais aussi et surtout, croyons nous, manque de propagande et d'éditions pratiques. On s'est contenté de déclamations, d'exclamations,... et de quelques partitions (1). Quelques initiés — *rari nantes in gurgite vasto* — ont néanmoins tenté de-ci de-là un effort isolé. Parfois, bien secondés et grâce à beaucoup de zèle, ils ont obtenu quelques succès,... puis ils ont fait place à d'autres, et rien ou à peu près rien n'est resté de leur œuvre ; souvent, faute de prudence... ou de science, ils ont échoué dans leurs tentatives ; plus souvent encore ils n'ont rien tenté du tout... Et voilà ! Parlez maintenant de réforme à un chantre d'église, il ne vous comprend même pas. Le plus sérieusement du monde il se croit à la hauteur de sa tâche parce qu'il sait émettre quelques voyelles bien sonores. La bonne musique ? — Pour lui, tout est bon qui met en relief les fortes notes de sa voix non « appareillée ». — Piel, Witt, Haller, le *Ceciliënverein*, l'école de Malines ? oncques il n'en a ouï parler. Archambeau et Mechelaere... ah ! par exemple, c'est son affaire ; et même s'il exerce ses fonctions (?) en ville, il connaît, en outre, Kempter, Gounod, Chérubini... et d'autres... Glissons, mortels !...

La conclusion de tout cela, c'est que sous le titre *Laudate Dominum* nous voudrions voir surgir non pas seulement un petit recueil, si bien fait qu'il soit, mais tout une anthologie, en vingt ou vingt-cinq livraisons par exemple — excusez du peu — vulgarisant un choix fait sans exclusivisme parmi tout ce qui a été publié jusqu'aujourd'hui, dans le monde entier, en fait de bonne musique d'église : messes, — motets (antiennes ou répons) au Très Saint Sacrement, — à la Sainte Vierge, — aux saints, — cantiques — à l'unisson, — à deux voix égales, — à deux voix mixtes, etc... Chaque série en volume séparé, avec parties de chant à volonté en musique notée ou chiffrée, tout cela en belle édition, bien lisible, pas chère, et annoncée à grands coups de réclame et de spécimens jusque chez les curés et organistes des plus petits villages... Si cela s'était fait il y a dix ans, ne croyez-vous pas que la question qui nous occupe eût marché vers sa solution à pas bien plus rapides qu'elle ne l'a fait jusqu'aujourd'hui ?

O vous qui êtes dans l'arène, songez parfois que, pour faire percer une idée et triompher de la routine, il faut la parole, sans doute, mais aussi l'action... *Omnia probate, quod bonum est tenete,* dit saint Paul — un homme d'action s'il en fut jamais — que ce soit votre devise. Voyant large, et sachant que le mieux est quelquefois l'ennemi du bien, choisissez — et vulgarisez.

Et vous, Messieurs les compositeurs « grégoriens », nous nous inclinons devant vous avec respect, vous surtout les rares grands artistes qui employez pour Dieu le feu sacré qu'Il vous a départi, de toute la profondeur de notre âme nous vous vénérons et vous admirons, mais nous osons vous le dire à tous, ce que vous nous avez donné de vraiment pratique jusqu'à ce jour forme un répertoire encore bien restreint ! De grâce, ne dédaignez pas tant de vous mettre à la portée de nos petits jubés paroissiaux ! Pourquoi ne marqueriez-vous pas de temps en temps au coin de votre génie un petit motet tout simple au Très Saint Sacrement ou à la Sainte Vierge, ou bien — ce qui surtout nous manque — un hymne ou un répons en l'honneur des saints, ou même un cantique, deux ou trois couplets et un refrain, pourquoi pas ?

(1) Le courrier de Saint-Grégoire a, toutefois, édité en parties séparées un certain nombre de bons motets de moyenne difficulté, quelques-uns même assez faciles.

Ils sont si rares les beaux cantiques, et il y a tant de paroisses où l'on n'en chante de ridicules que parce qu'on n'en a pas d'autres ! Et ne dites pas que c'est peu conforme aux règles liturgiques. A la place qui leur convient, c'est-à-dire *après* la messe, *après* le salut, les cantiques sont parfaitement admis, et, partout où l'on en chante, le peuple reste à l'église quelques minutes en plus, cela volontiers, sans y être obligé, uniquement parce qu'il comprend mieux cette musique et qu'elle lui va au cœur.

Ces œuvrettes, peut-être, ne conduiront pas leurs auteurs à la gloire ? — Osera-t-on l'affirmer ?... Que si même un jour doit venir où elles auront « fait leur temps », elles auront du moins passé en faisant le bien ; des centaines de fois, elles auront été exécutées, élevant vers Dieu l'âme des foules pieuses, et elles auront rempli leur mission de louer le Seigneur bien mieux que ces solennelles et savantes compositions fuguées, à multiples voix, que les connaisseurs pourront admirer longtemps, mais que l'on n'exécutera presque nulle part et presque jamais.

Aussi bien, d'ailleurs, disons-le sans détour, comme musique religieuse, la grande polyphonie nous semble — pratiquement — un peu manquer son but. Le plain-chant, modèle du genre, n'est que mélodie et unisson. Il est permis, certes, à la musique figurée de venir parfois, même avec ses progrès modernes, remplacer le plain-chant ; mais cette permission ne comporte pas, à notre avis, la liberté de négliger l'intention de l'Église, qui est, dans son chant comme dans son architecture, dans ses ornements, dans ses cérémonies et dans tout son culte extérieur, de frapper les sens *de la masse* des fidèles et de les aider à prier. Or, le genre de musique relevée dont nous parlons ne fait pas prier la foule. Elle reste indifférente pour la raison bien simple qu'elle ne comprend pas... Quant aux initiés, d'abord ils sont très peu nombreux, et puis, presque toujours l'insuffisance du nombre des chanteurs, les imperfections de l'exécution troublent leur prière,... en supposant qu'ils soient venus là pour prier...

Oui, nous pensons qu'en règle générale la musique qui aspire à l'honneur de remplacer quelquefois le plain-chant doit, comme lui, être très simple. Certes, les chefs-d'œuvre des grands maîtres seront toujours dignes de notre admiration ; ils sont et demeureront des modèles à étudier pour les compositeurs ; il est indispensable que ceux-ci n'ignorent rien des secrets de leur art, et ils doivent pour cela s'exercer longuement. S'ils produisent, au cours de leurs travaux, une page bien réussie, qu'ils la publient, soit. Mais pour l'amour du ciel, qu'on ne vienne pas alors nous servir cela comme choses pratiques ! Autre chose est de prouver que l'on possède sa technique à fond et qu'on sait mettre en jeu tous les ressorts à la fois, autre chose d'écrire pour le service paroissial ! Tenez, voulez-vous franchement notre pensée ? Eh bien, ce système qui consiste à vulgariser (par des exécutions soi-disant modèles, par les suppléments des revues, etc...) des œuvres difficiles, si célèbres soient-elles, bien loin de rendre service à la cause qu'il prétend défendre, ce système, disons-nous, effarouche beaucoup de gens qui « entreraient dans le mouvement » si ces maladresses ne leur faisaient perdre courage ou mal juger. Proposez, au contraire, de la musique vraiment religieuse sans doute, mais simple, mélodique, facile à comprendre et à chanter, comme celle du petit recueil à propos duquel nous faisons ces quelques réflexions, et vous constaterez qu'on l'aimera bien vite et qu'on l'interprétera de façon à la faire aimer et à faire prier.

G. Dx.



VARIA.

UN COMITÉ d'amis du regretté Charles Licot (1) s'est constitué dans le but d'élever un monument rappelant le souvenir du maître à la science et au talent duquel est due la conservation des ruines précieuses de l'abbaye de Villers.

Afin de l'aider à rendre ce juste hommage à la mémoire d'un artiste aussi consciencieux que savant, d'un homme dont la vie d'abnégation et de dévoûment sut mériter toute estime, s'attirer toutes les sympathies, on peut adresser au trésorier, M. Jean Poils, 59, rue de la Source, les adhésions portant indication de la somme souscrite, qui sera encaissée par la poste.



ON NOUS ÉCRIT...

DES STATUES, S. V. P. — Au parc du Cinquantenaire, à Bruxelles, on vient d'établir de distance en distance vers la rue de la Loi, vers l'avenue de Tervueren ainsi que devant les locaux des Musées de gros blocs de granit. O bons bourgeois de Bruxelles en Brabant qui croyez que ces blocs deviendront les pieds-droits d'une de ces clôtures somptueuses et variées dont l'art classique a le secret et qui lui valent les bénédictions des maîtres de carrières, détrompez-vous ! Que l'on voit bien, contribuables *philistins*, que vous ne connaissez rien aux beaux arts. Ce n'est là que la destination accessoire de ces petits morceaux. Ces monolithes colossaux, qui serviraient aussi bien de piles à une construction cyclopéenne, suffiront à supporter le grand art de nos modernes sculpteurs, si tout va bien — car il y a tant de piédestaux vacants : Les rampes du Palais de Justice, du Jardin botanique, des escaliers du Musée du Cinquantenaire, etc., attendent leurs statues depuis des années, et déjà paraît la concurrence privilégiée du Mont-des-Arts et des autres travaux projetés.....

Il est temps que ce provisoire éternel prenne fin et que l'on achève...

Désormais, les choses iront plus aisément. L'autre jour, à la tombée de la nuit, des habitants de l'avenue de Tervueren qui regagnaient leurs pénates virent des silhouettes se profiler sur les socles du Cinquantenaire. A la bonne heure, enfin ! Des socles d'hier et déjà les statues ! on se réforme donc ! Mais d'étonnement en étonnement : on approchait pour voir le chef-d'œuvre, quand celui-ci parut se mouvoir et puis glisser de son piédestal !.....

P. S. — On assure aujourd'hui que des artistes ont escaladé les socles afin d'en recueillir les dimensions exactes. Ils savent, de par une célèbre expérience, que les statues faites sur mesures sont d'un placement plus facile.

E. LABAT.



NOUS ACCUEILLONS VOLONTIERS, en regrettant de ne pouvoir les reproduire intégralement, ces réflexions d'un artiste :

J'ai été chargé, dit-il, d'un très important travail de broderie d'ameublement, application délicate et considérable que je ne pouvais sérieusement entreprendre sans documentation spéciale. J'ai parcouru nos musées anciens et modernes. Je n'ai rien trouvé concernant la profession qui m'occupait... sauf une belle collection de vieux tissus, qui ne concerne que le costume.

Alors que depuis vingt ans l'art de notre pays tend à se régénérer dans le métier, n'est-il pas étrange que tout l'armement que les pouvoirs publics entretiennent soit à la seule disposition des statuaires et des peintres en tableaux ? Pour les autres professions, peu ou prou : des lambeaux épars dans les mille coins poussiéreux d'un musée d'antiquités, disposés sans classement, sans dénominations exactes, sans autre guide que la préoccupation historique des con-

(1) Voir *Bulletin*, livr. 1, p. 31.

servateurs (et encore !) ; rien qui soit considéré au point de vue de la technique ou de la composition artistique adaptée au métier ; en un mot, aucun renseignement pratique n'est à notre disposition.

Pour ma part, il m'a fallu courir des collections particulières, des édifices publics, tels l'hôtel de ville de Bruxelles. Au Musée de Tervueren j'ai trouvé des pièces modernes intéressantes. Tout cela n'a pas été sans perte de temps, sans débours, sans formalités, sans désagréments de toute sorte.

Décidément, après cela, on se demande s'il est exact, comme on nous le disait à l'école, que les musées existent pour l'enseignement et l'utilité de la nation. Ce n'est guère la masse qui en profite. Quelques archéologues et des esthètes en chambre peuvent, sans doute, y faire de bien belles études, et l'éclat de leurs lumières ne dépréciera point notre pays. Mais les producteurs, les artisans, les artistes sont aussi, me semble-t-il, à même (le *Bulletin* ne le dit-il et redit-il pas ?) d'augmenter notre grandeur et notre richesse nationale. Eh bien, je pense que dans l'état actuel l'industrie ne retire point de profit de nos musées. Quant aux beaux-arts, ne vaut-il pas mieux nous en taire ? Ai-je mal lu, ou bien le budget des beaux-arts ne prévoit-il pas, entre autres, les crédits suivants :

16,000 francs pour l'exécution, par M. Mellery, d'une composition picturale destinée au grand panneau de la salle des séances du tribunal de commerce de Bruxelles ;

40,000 francs pour l'exécution, par M. Wauters, du portrait de la princesse Clémentine ;

200,000 francs pour l'exécution du groupe *Les Lutteurs*, par Jef Lambeaux ;

146,000 francs pour l'exécution, par M. Constantin Meunier, de quatre hauts reliefs en pierre représentant : l'*Industrie*, la *Moisson*, le *Port* et la *Mine*, ainsi que cinq statues représentant : le *Forgeron*, le *Mineur*, le *Semeur*, l'*Ancêtre* et la *Maternité ;*

18,000 francs pour l'exécution, par M. Lenain, de six planches d'après les tableaux de Rubens ;

15,000 francs pour l'achat, à Mme De Vigne, du marbre « Poverelle » ;

10,000 francs à M. Mellery, déjà nommé, pour l'exécution d'un tableau décoratif destiné à orner le cabinet de M. De Mot ;

20,000 francs à M. Van der Stappen pour l'exécution d'un groupe intitulé : « Les Bâtisseurs de Villes » ;

200,000 francs pour l'exécution du monument du roi à édifier à Anvers.

On le voit, l'art officiel n'est point un article d'exportation. C'est la Belgique qui l'achète et qui le paie...

Heureusement, l'on nous fait espérer le commencement d'une fin à cet état de choses. Les artisans d'art pourront s'instruire, souhaitons-le, quand ils auront les musées professionnels qu'a promis d'encourager M. le ministre du Travail. Comme il faut désirer voir mettre activement la main à cette œuvre !

F Limé.



CONFÉRENCES

A L'ÉCOLE SAINT-LUC DE SCHAERBEEK. Le *Cercle des Métiers d'Art* (anciens élèves de l'école Saint-Luc de Schaerbeek), dont nous avons autrefois annoncé la fondation (1), a eu la bonne fortune d'offrir à ses membres une conférence de M. le professeur L. Cloquet. Le conférencier a exposé à ses auditeurs des considérations très justes sur l'esthétique des villes dans l'établissement du plan des voies publiques. Il a donné ainsi un aperçu des théories de M. Stübben et des règles remarquables et judicieuses de M. Sitte, dont il a tenu à saluer la mémoire. On sait qu'à la veille de publier un deuxième ouvrage sur l'art de bâtir les villes cet éminent architecte a été enlevé, par une mort prématurée, à sa famille et aux nombreux amis que lui avaient conquis ses talents et ses travaux.

M. Cloquet a montré, par un certain nombre de plans de villes modernes, combien peu leurs

(1) *Bulletin*, 2e année, p. 381.

auteurs se sont préoccupés de l'esthétique. Leurs rues démesurément longues pourraient être appelées *rues de spleen*, a-t-il dit, et c'est l'Amérique qui détient le record dans ses villes où la ligne droite a été le plus féroce ennemi du pittoresque.

Par des exemples contraires, M. Cloquet a montré le souci de leurs auteurs de se guider suivant des règles rationnelles. Remarquable est le plan de Bruges par les sinuosités et l'axe ondulé des rues. Elles conduisent toujours le passant, surpris, à quelque monument et le captivent par les jolies constructions qui les bordent.

De l'ensemble l'orateur passe au détail : la rue, la place, le square. Son exposé met en évidence les éléments qui doivent prédominer dans leur tracé. La largeur suivant l'orientation, la pente pour l'écoulement des eaux et la circulation, le nivellement doivent être examinés tour à tour, de façon à obtenir comme il dit avec Stübben : « l'individualité de chaque rue ».

En somme, conférence qui portera ses fruits, surtout en une matière aussi importante et malheureusement dominée plus que tout autre par les préjugés.

F. J.



BIBLIOGRAPHIE.

DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL DU MOYEN AGE, par VINCENT LENERTZ. Bruxelles, Vromant et C°.

Le second fascicule de cette belle publication vient de paraître ; il dépasse en intérêt le précédent que nous avons analysé en son temps (1). Ce qui augmente la surprise, c'est de trouver les objets relevés dans notre voisinage le plus proche. Chacun les connaît bien ; mais comme on ne les avait point publiés dans le détail, combien ne soupçonnaient pas tout le prix documentaire de ces modèles ? *Nul n'est prophète dans son pays*. A un autre point de vue il semble encore que M. Lenertz veuille réserver pour la bonne bouche ses planches les plus belles : la seconde livraison surpasse, s'il est possible, la première sous le rapport des qualités du croquis.

Le mobilier est particulièrement bien représenté par plusieurs planches de détails des stalles de Saint-Jacques à Liége et de Notre-Dame à Louvain. Trois planches sont consacrées à des ferronneries malinoises et brugeoises, épis, girouettes, pentures, etc.

Une analyse complète de la remarquable église de Notre-Dame aux Dominicains à Louvain est on ne peut plus précieuse, tandis que l'architecture civile brabançonne nous est rappelée par de beaux exemples de bretèches et par une façade de Malines.

(1) V. *Bulletin*, livr. 5, p. 157.



NÉCROLOGIE.

L'ARCHITECTE du Roi, M. G. BORDIAU, vient de s'éteindre chrétiennement, le 23 janvier dernier, en son hôtel rue Joseph II. Membre de l'Académie royale de Belgique, de la Commission royale des monuments, de la Commission royale des échanges et du Musée d'art monumental, il était commandeur de l'Ordre de Léopold, etc.

Nature active, travailleur infatigable, il a réalisé, grâce à ses qualités maîtresses de volonté et à son désir de faire grand, certains travaux publics importants. L'art classique perd en lui l'un de ses plus vaillants partisans. Le tracé du Parc du Cinquantenaire fut son œuvre de prédilection et le sujet de ses vives préoccupations jusqu'à la fin de ses jours. On sait comment fut arrêtée la réalisation complète de ses projets concernant cet ensemble et notamment l'arcade monumentale. Des critiques de principe ou d'application multiples et que nous partageons ont été dirigées contre cette conception. Survivra-t-elle à son auteur ? Les circonstances permettent d'en douter.

Malgré les différences de principes qui nous séparaient, nous comptions M. Bordiau parmi nos amis. Il fut un des premiers abonnés du

Bulletin, et souvent il nous appuya de ses félicitations et de ses encouragements. Cet homme, dont les opinions étaient la conséquence d'une formation ancienne, avait l'intuition que beaucoup de choses dans les arts étaient changées ou allaient changer, et, surtout à la fin de sa vie, il semblait avoir une préoccupation des plus actives de s'affermir dans la vérité. C'est pourquoi il ne cachait point que des œuvres comme celle du *Bulletin* rendent des services, et il faisait des vœux nombreux et sincères pour leur prospérité. Nous conserverons de ces bons rapports le meilleur souvenir.

L. R.

LE BULLETIN DES MÉTIERS D'ART déplore, avec les amis de l'art chrétien, la perte du Révérend Frère MARUSIN, directeur de l'école Saint-Luc de Liége, décédé le 19 janvier dernier à l'âge de 59 ans.

Homme droit et aimable, artiste enthousiaste, maître savant et dévoué, directeur prudent et plein de bonté, il était aimé et vénéré de ses disciples et estimé de tous.

La direction de l'école liégeoise encore au berceau lui fut confiée en 1883; l'institution naissante avait besoin d'un homme d'initiative.

Il donna immédiatement aux cours d'architecture, qu'il professa jusqu'en ces derniers jours, une impulsion forte et sérieuse qui ne fit que croître. L'art mosan, l'art liégeois si caractéristique, fut l'objet de ses recherches et de ses prédilections; par l'étude des monuments régionaux il inculquait à ses élèves les principes rationnels de la construction et le goût de la simplicité, de la noblesse et de l'élégance dans leurs compositions artistiques.

Ses labeurs incessants furent couronnés de succès. 80 élèves composaient l'école en 1883 ; aujourd'hui 400 élèves suivent ses cours.

Notre revue a pu apprécier les belles qualités de l'esprit et du cœur du regretté défunt, dans les fréquents rapports qu'il a eus avec elle. Applaudissant un des premiers à la fondation du *Bulletin,* il en fut ensuite le collaborateur dévoué. A la veille de sa mort il nous envoyait une intéressante correspondance que sa modestie l'obligeait, comme d'habitude, à signer d'un nom d'emprunt. Nous aurons à cœur de la pu-



blier bientôt en respectant pieusement les intentions de son auteur.

Nos lecteurs se souviendront que le Pouvoir, pour reconnaître les services rendus durant un quart de siècle consacré à l'enseignement professionnel, l'avait, il y a deux ans, décoré de la croix civique. Ce fut pour son humilité une épreuve. L'honneur qu'il appréciait était de pouvoir se croire aimé de tous ceux, confrères, amis, élèves, qui l'avaient approché, et auxquels son cœur et son intelligence étaient ouverts en un dévouement illimité. Les sentiments d'affection et de reconnaissance qu'il avait ainsi provoqués ne finiront point avec sa mort. Le grand vide que celle-ci occasionne les a au contraire excités. Ses funérailles ont été triomphales. Certes, cet homme de bien ne se savait pas tant aimé.

Les prières de tous ceux auxquels il était cher, jointes aux mérites d'une vie uniquement consacrée au combat pour le beau et le bien, lui auront valu du Seigneur la seule récompense qu'il eut ambitionnée et vers laquelle a tendu toute son existence.

EGÉE.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. MARS 1904.

LE PORCHE D'ASSCHE.

POUR être complet, en écrivant l'histoire de notre architecture religieuse nationale, il faut, au chapitre porche, réserver une page honorable à un type particulier d'entrée d'église (1). Ce type se rencontre indifféremment aux façades latérales des édifices de petite, de moyenne et de grande importance. Qu'on se garde de le confondre avec le porche qui flanque les transepts selon un plan fréquemment adopté pour les grandes églises. Quel que soit son emplacement, le porche dont nous allons parler a des caractères assez propres pour être facilement distingué. Il constitue un élément complet à destinations déterminées, décoré d'une manière particulière et distinct de l'édifice auquel il est annexé.

A tort ou à raison l'on penche à noter l'existence de porches du genre comme une caractéristique des anciens lieux de pèlerinage.

On a réellement observé leur présence à nombre de sanctuaires possédant ou ayant possédé des reliques ou des images insignes vers lesquelles se portait un grand concours de pèlerins. Leurs dispositions semblent adaptées à certains usages encore existants dans pareils lieux, par exemple les réceptions solennelles des cortèges, les stations et les prières prolongées aux portes pendant l'*omgang* (2), la présence des mendiants qui fréquentent nombreux les endroits où la dévotion, la charité et la reconnaissance pieuse trouvent des raisons communes de s'exercer en générosité.

Certains de ces porches ont même reçu un autel où se faisait l'exposition des reliques. Ainsi en était-il à Léau jusqu'à un temps relativement récent. Il faut rapporter, sans doute, à cette destination la grande largeur de quelques-uns de ces porches.

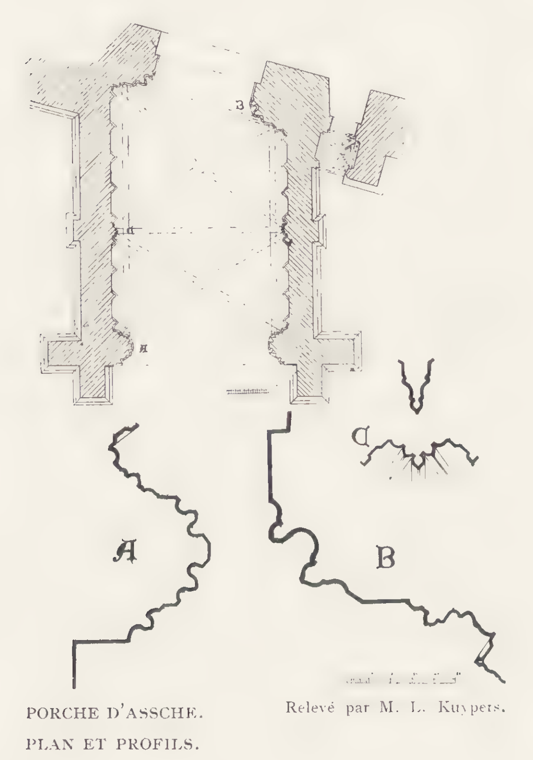
Mais en général leurs dimensions en largeur ne dépassent pas notablement celles de l'entrée. En profondeur, au contraire, il est plus fréquent de leur trouver deux ou plusieurs travées qu'une seule.

C'est à cette circonstance que beaucoup de ces anciens porches doivent d'être convertis aujourd'hui en sacristie (Léau), en chapelle (Lombeek-Notre-Dame, Tervueren), en baptistère (Bruges, Huldenberg).

(1) Cette page spéciale a été accordée aux porches ruraux de cette espèce dans la brochure *l'Église rurale* que nous préparons. L'auteur de cet article n'a pas oublié non plus de les mentionner dans une notice de la rubrique *Vocabulaire des termes d'art et d'archéologie*, depuis longtemps sur le marbre et qui n'a pu paraître encore faute de place.

(2) Omgang : tour, circuit, à l'intérieur ou à l'extérieur des sanctuaires, avec arrêt et prières aux endroits déterminés par les usages et notamment à l'entrée.

Rares sont les porches de ce genre dont les parois ne sont pas garnies d'un banc de pierre et ornementées de colonnettes ou de nervures posées sur ce banc et montant quelquefois jusqu'à la voûte ou formant même sur celle-ci une garniture en berceau. Mais le plus souvent ces colonnettes ou



PORCHE D'ASSCHE. PLAN ET PROFILS. Relevé par M. L. Kuypers.

nervures se terminent sous un gable avant la naissance de la voûte. Il est normal de voir cette ornementation des parois composée de deux plans. Le plan supérieur présente alors une série de niches destinées à recevoir des statues (Notre-Dame de Hal) ou de panneaux que doivent orner des peintures. La partie inférieure, qui se présente souvent avec l'aspect d'un soubassement, réalise bien l'effet d'un dossier pour le banc sur lequel elle s'appuie.

Ce banc des pauvres est généralement d'une grande richesse. Les sculpteurs et les peintres semblent ne pas avoir ménagé les ressources de leur art dans la décoration de ces porches. Des vestiges considérables démontrent qu'ils étaient recouverts de dorures et de couleurs.

Ce que nous venons de dire s'applique à ceux de ces porches qui sont fermés sur les côtés perpendiculaires à l'édifice. On en voit aussi, mais rarement sous notre climat, dont les côtés sont percés d'ouvertures plus ou moins grandes : tel le porche de Baudour, l'un des plus simples réalisés sur ce plan en Belgique (1), et qui constitue un exemple fort intéressant de la dernière époque de l'art ogival.

Ces porches sont généralement couverts à deux pentes perpendiculaires à la façade, laquelle se termine en un gable orné d'une ou de plusieurs niches. Les versants crochetés de ce dernier, les contreforts renforçant les pieds droits de la voûte et terminés souvent en pinacles contribuent à enrichir le dehors de ces porches.

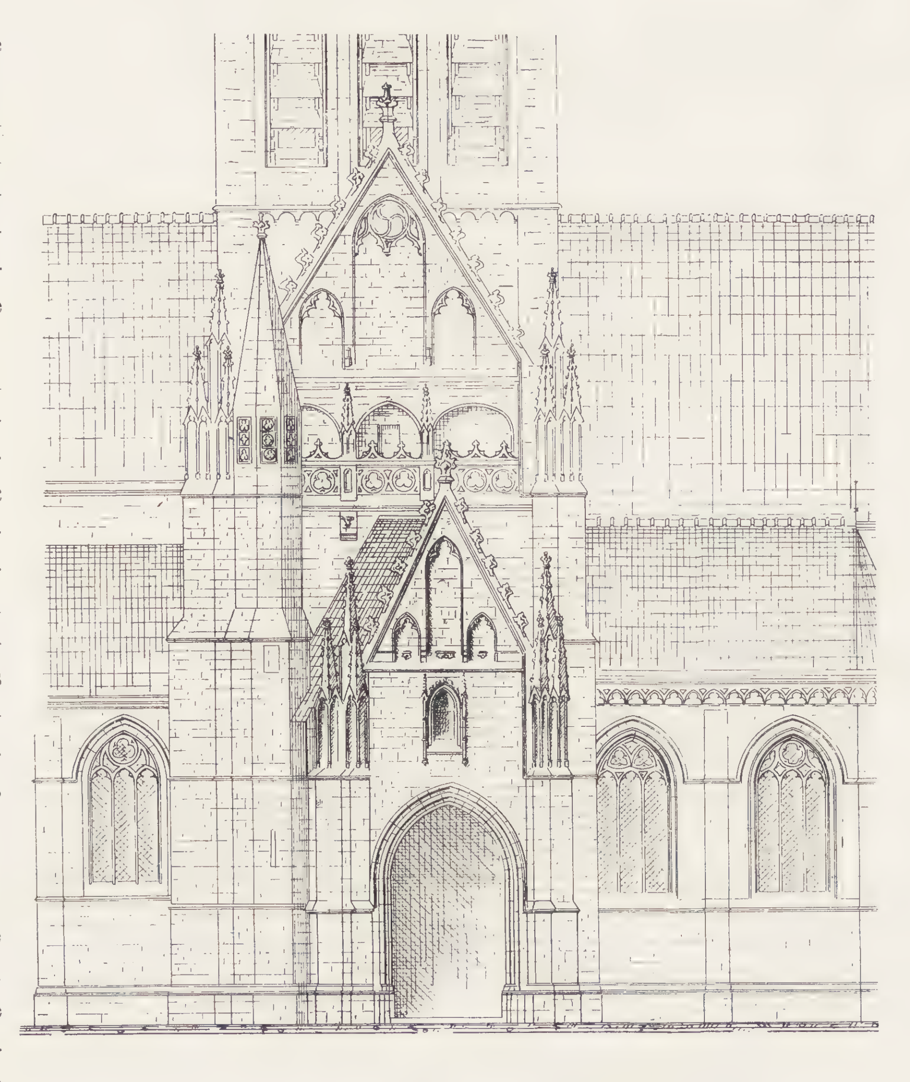
En résumé, donc, ces hors-d'œuvre démontrent une destination particulière ; ils diffèrent des autres porches par leurs dimensions et leur caractère. En général, les porches d'église n'offrant qu'un accès couvert, c'est-à-dire devant livrer l'entrée et la sortie à la foule et ne servir d'abri momentané qu'à un petit nombre de personnes, annoncent la porte dans l'expression ouverte de leur plan et de leurs formes.

Au contraire, ces porches-ci sont un lieu presque clos, un vestibule vers l'entrée, mais

(1) REUSENS, *Élém. d'archéol.*, t. II, p. 41.

à d'autres usages que le simple passage. Ces usages sont en partie solennels. Il s'ensuit que ces porches ont une individualité plus indépendante de l'église que leurs congénères, qu'ils revêtent un caractère monumental et hors de proportions parfois avec la richesse de l'édifice. Pour s'en rendre compte, que l'on mette en comparaison certains de ces porches et des porches communs pourvu que les uns et les autres appartiennent à des églises de même importance.

L'emplacement de ces porches est fort variable et déterminé lui aussi par la destination. On ne les trouve guère, il est vrai, qu'aux façades latérales de l'église, et cela s'explique par leur destination spéciale. Toutes les fois qu'elle est accessible, la façade occidentale est naturellement réservée à l'entrée principale. Or, l'on n'a pas voulu, sinon pas pu, confondre les deux entrées. Au reste, ces porches sont placés à la hauteur la mieux en rapport pour relier la voie d'accès avec le sanctuaire.



PORCHE D'ASSCHE. ÉLÉVATION. Relevé par M. L. Kuypers.

Ainsi on les voit appuyés au transept (à Bruges, à Léau, à Assche) ou contre l'une des travées de l'une des nefs latérales sans qu'aucune autre règle qu'une raison pratique semble avoir influé sur le choix de l'emplacement (Dinant, Neeroeteren (1),

(1) V. *Bulletin*, 2e année, p. 305.

1re travée, angle du transept ; Alsemberg, 2e travée ; Lombeek, 3e travée (1) ; Metz, dernière travée). A ce point que fréquemment l'axe du porche dévie de la direction normale pour se relier à l'axe de la route.

Parfois aussi quand l'église reçoit accès par deux chemins de direction différente les porches sont en nombre double, l'un au côté nord, l'autre au sud (Oplinter, Alsemberg).

Le plus souvent le porche s'avance librement en dehors, dégagé sur les trois côtés. D'autres fois, il est encadré, soit dès le jour de sa construction, soit depuis une époque postérieure, de chapelles ou d'autres annexes (Anderlecht, Walcourt).

Ces observations forcément incomplètes ont été provoquées par un bel exemple de ces porches qui n'a jamais, croyons-nous, été publié. Les relevés et les dessins que nous en donnons ont été entrepris par quelques architectes, nos collaborateurs, et des membres de la section d'études de l'école Saint-Luc de Bruxelles, lors d'une excursion faite à Assche par cette société, en 1901.

L'église d'Assche, actuellement en restauration, possède une croix merveilleuse, objet d'une vénération séculaire et très répandue dans les alentours. C'est donc un lieu de pèlerinage très fréquenté, et ce fait vient à l'appui de ce que nous disions ci-dessus. Le porche en question est adossé au transept sud et donne issue directement sur la rue principale du bourg. Il est à remarquer que, celle-ci n'étant pas exactement perpendiculaire au côté sud de l'église, l'architecte a infligé au porche une direction oblique.



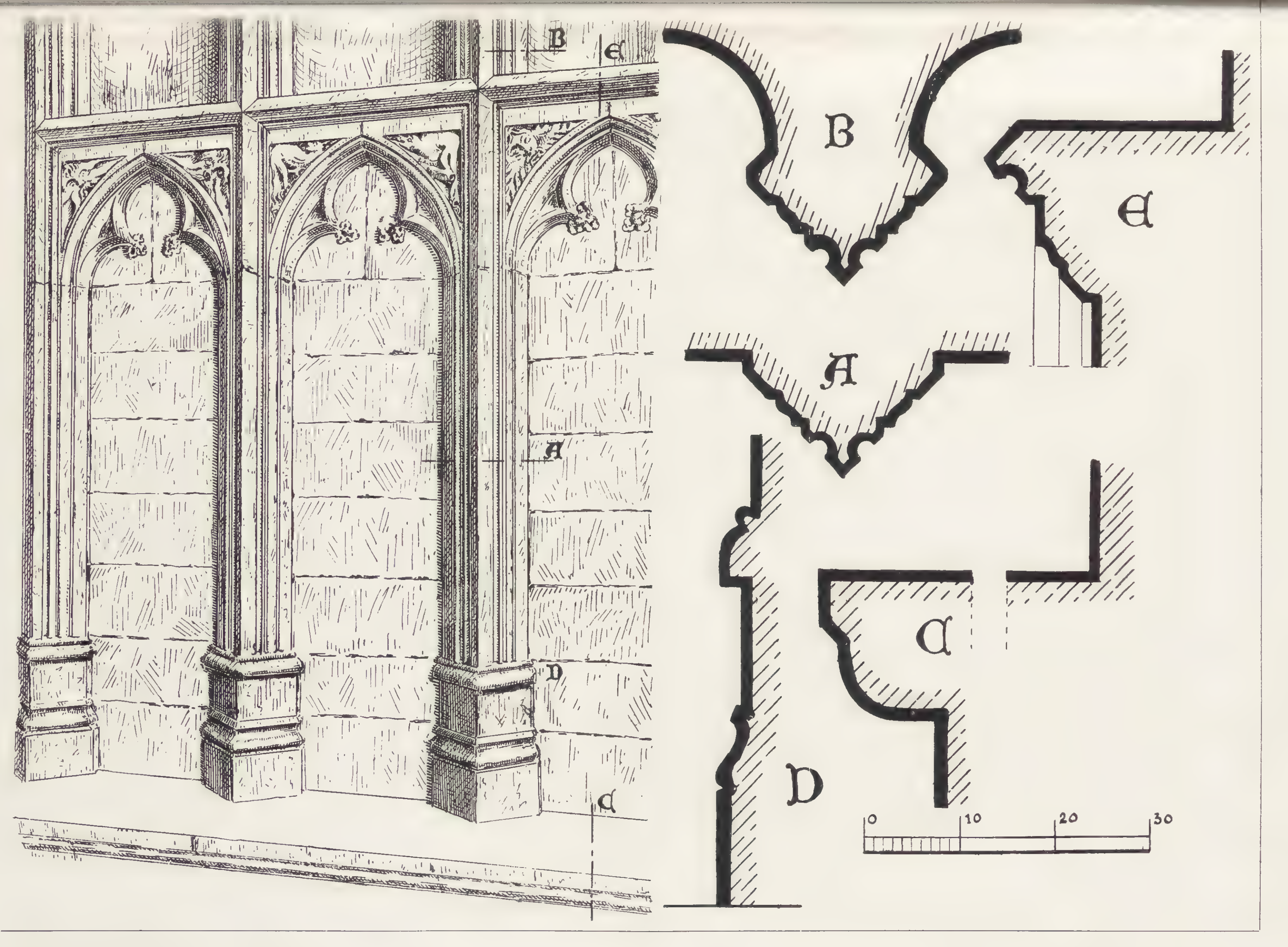
PORCHE D'ASSCHE. SCULPTURES DES GABLES DÉCORANT LES PAROIS INTÉRIEURES.

La configuration de l'ouvrage est donc celle d'un trapèze dont un côté a environ 4m60 et l'autre 5m70 de côté.

Les dimensions intérieures sont de 4m10 de large sur une longueur de 6 mètres dans l'axe, épaisseur de l'ouverture principale comprise. La hauteur sous clef atteint 6m30.

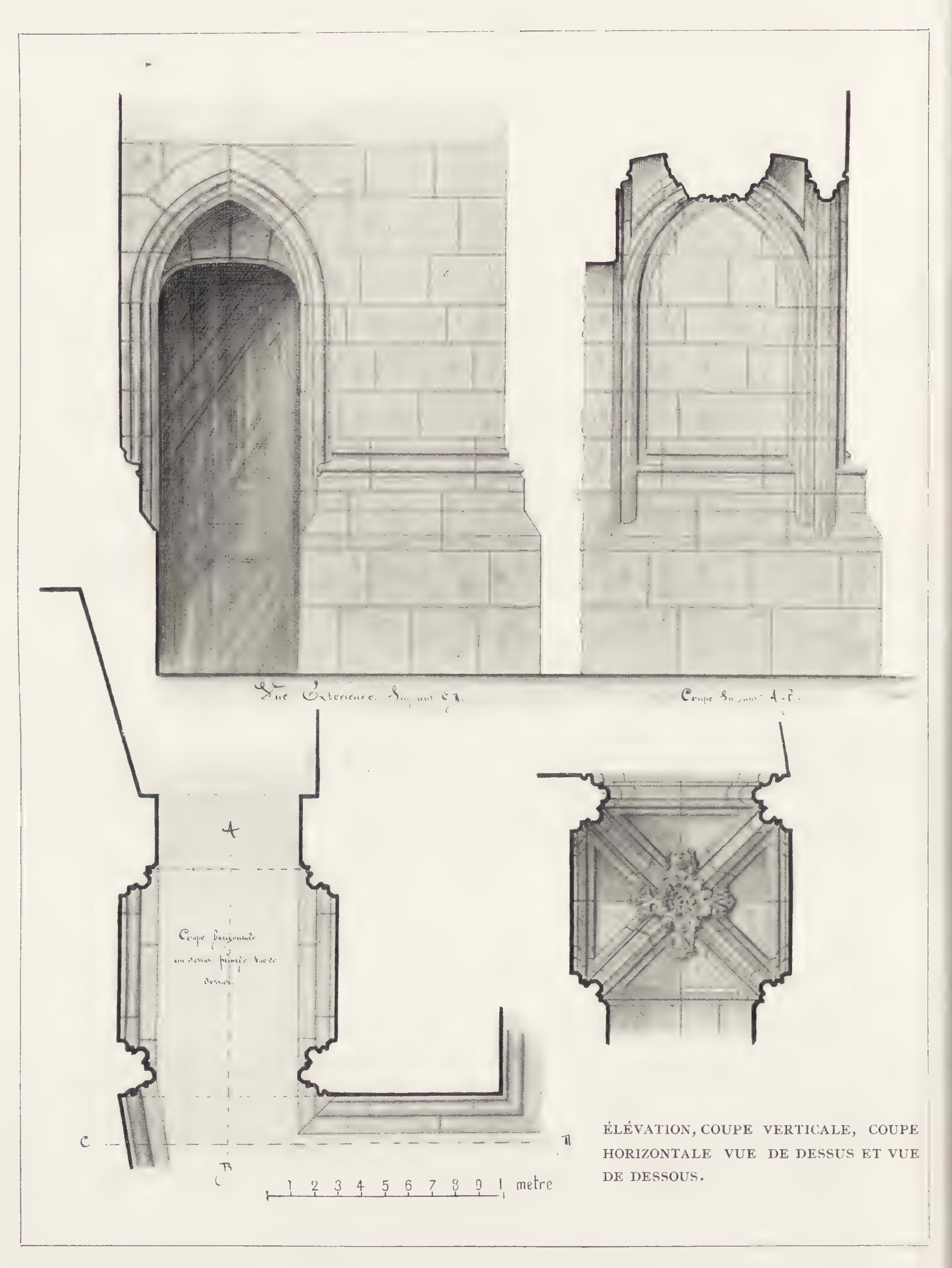
Le porche a deux travées d'une profondeur moyenne de 2m40. L'ouverture de la baie d'entrée a 3m10 entre pieds droits et 5m90 du pavement à la clef. La largeur

(1) V. *Bulletin*, 2e année, p. 167.



RELEVÉ ET DESSINÉ PAR M. J. PAUWELS.

PORCHE D'ASSCHE. DÉTAIL
DES ARCATURES ET PROFILS.



ÉLÉVATION, COUPE VERTICALE, COUPE HORIZONTALE VUE DE DESSUS ET VUE DE DESSOUS.

ÉGLISE D'ASSCHE. PETIT PORTAIL.

RELEVÉ ET DESSINÉ PAR M. CHR. VERAART.

totale à la base du porche et prise à l'extrémité des plinthes extérieures est de $7^{m}45$ et son élévation jusqu'à l'extrémité du fleuron est de $15^{m}50$. Les contreforts ont $0^{m}58$ de large sur $0^{m}74$ de profondeur. Les murs ont une épaisseur moyenne de $0^{m}60$.

A l'intérieur un banc de pierre longe les murs parallèles et les parois sont ornées de deux rangées superposées d'arcatures aveugles du plus beau tracé. Leurs écoinçons sont ornés de motifs sculptés très curieux, mais dont plusieurs seront énigmatiques tant qu'on n'aura pas trouvé la clef du bestiaire médiéval. L'extrémité des redents se termine en feuillages empreints de beaucoup de personnalité, de sens décoratif et parfaitement appropriés à la matière.

Les niches de la rangée supérieure sont couronnées de gables dont la vue produit un sentiment semblable à celui que laisse l'examen des écoinçons.

A l'extérieur on est frappé de l'heureux groupement des pinacles sur les contreforts et de l'excellent équilibre du pignon divisé par trois arcatures aveugles sur lesquelles se sont relevées autrefois des statuettes.

En résumé, toutes les parties contribuent à l'unité de l'ensemble et s'accordent à faire de ce porche un beau morceau de notre bel art brabançon.

La pureté de la ligne et des détails de ce travail contraste avec le pignon du transept, assurément inférieur en élégance, bien que non exempt d'intérêt, ne fut-ce que pour ses formes décadentes.

Les yeux ne quitteront pas ce charmant travail sans avoir observé les deux particularités qui voisinent immédiatement avec lui. D'un côté, la tourelle en *chandelle* terminée par une lanterne (est-ce une lanterne des morts ?); de l'autre, le petit portail qui se dissimule dans l'encoignure d'un contrefort posé sur l'angle du transept. Chose assez rare, à la faveur de la grande épaisseur de cette maçonnerie, on a fait précéder la porte non d'un simple arc, mais d'une voûte minuscule. Cet ouvrage a reçu une richesse considérable étant donné sa minime importance. Il réjouit de voir ainsi nos anciens maîtres devant une situation peu fréquente, peut-être, mais ordinaire en elle-même, tirer parti de l'occasion pour exposer un talent d'adaptation et de goût qui n'est permis pour les petites choses et qui n'est possible pour les grandes qu'en un temps où l'art jouit d'un véritable culte.



ÉGLISE D'ASSCHE. Dessiné et relevé par M. Chr. Veraart
PORTE MURÉE AU TRANSEPT NORD.

Nos lecteurs verront par le relevé ci-joint (p. 262) toute la valeur de ce petit ouvrage ; il doit être du même âge que le porche ; ses moulures sont d'un caractère au moins aussi beau que les moulures de celui-ci, mais la sculpture de la clef est d'une noblesse qu'on ne rencontre même pas dans les sculptures du porche.

Ce portail qui donne l'accès direct au transept livrait sans doute passage à quelque dignitaire de l'église dont l'habitation était voisine. Il mesure à peine $0^{m2}90$ en surface et 2 mètres de haut sous la clef. Ne peut-on pas le considérer comme un des plus minuscules de son genre ?

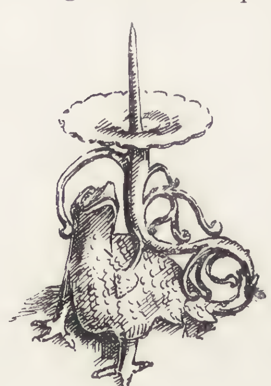
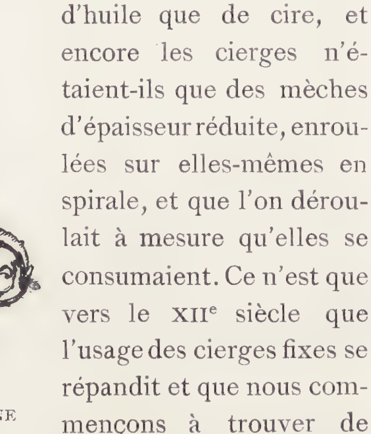
Au transept nord de la même église on voit un vestige intéressant d'une construction primitive : c'est une porte murée de style roman, dont nous publions plus haut le croquis.

E. G.

LES CHANDELIERS AU MOYEN AGE

LE chandelier a toujours été intimement lié tant aux besoins de la vie privée qu'aux usages et aux cérémonies du culte. Depuis les origines de la civilisation, à côté des lumières suspendues, lampes ou lustres, on constate l'usage de torchères et d'autres appareils sur pied.

Cependant, avant l'époque romane, les lampes proprement dites semblent avoir généralement prévalu ; on employait plus d'huile que de cire, et encore les cierges n'étaient-ils que des mèches d'épaisseur réduite, enroulées sur elles-mêmes en spirale, et que l'on déroulait à mesure qu'elles se consumaient. Ce n'est que vers le XIIe siècle que l'usage des cierges fixes se répandit et que nous commençons à trouver de véritables chandeliers.

CHANDELIER PROFANE DU XIIe SIÈCLE.
Musée des Arts décoratifs.

I. Les Chandeliers profanes.

Il semble qu'on fit d'abord des chandeliers un usage purement profane. Aussi les plus anciens, ceux qui datent du XIIe siècle, n'ont-ils rien du caractère essentiellement religieux que présentaient à cette époque tous les objets destinés au culte. Leur base représente, en des formes très gracieuses, un animal fantastisque ; des enroulements élégants font office de tige, et la bobèche est généralement formée d'une fleur à pétales multiples, où une pointe remplace le pistil. Le haut moyen âge avait une prédilection pour l'ornementation tirée de la faune. Une foule d'objets revêtent alors les traits de quelque monstre réel ou fantastique : tels les marteaux de porte, les pyxides, les aquamaniles, les gargouilles, les lutrins. On a cherché à toutes ces représentations des motifs symboliques religieux. A tort, croyons-nous. Il serait bien plus raisonnable de n'y voir que des fantaisies d'artistes ou d'ateliers, à cette époque où les fables

des mythologies orientale et scandinave — dont les derniers vestiges n'ont pas encore, aujourd'hui, disparu de nos contes de veillée — étaient très répandues dans le peuple et venaient, par suite des invasions normandes et magyares, de trouver un regain d'actualité.

Toujours est-il que, malgré ce qu'en disent certains auteurs modernes (1), les représentations des chandeliers du XII[e] siècle peuvent difficilement s'expliquer par la Bible ou par la fantaisie pure, tandis qu'elles s'expliquent commodément par l'influence de la mythologie scandinave. Les PP. Cahier et Martin (2) ont, sans doute, voulu pousser trop loin les applications ; mais on ne saurait contester, par exemple, que la scène reproduite sur le flambeau ci-contre rappelle à merveille l'épisode du dieu scandinave Tyr et du monstre Fenris (3), que le petit chandelier en forme d'éléphant portant une femme pourrait bien être une variante du cheval sur lequel la déesse Nott (la nuit) fuit devant l'aurore, qu'elle voit s'élancer à



CHANDELIER DU XII[e] SIÈCLE.

sa poursuite. Ces représentations ne rappellent pas clairement les thèmes de l'Edda ; mais il faut les concevoir corrompues et amplifiées par deux siècles de tradition (4). Dès lors, il est probable que la plu-

(1) Bibliographie :

CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie,* II et III. Paris, 1853.

J. WEALE, *Catalogue des objets d'art religieux exposés à Malines en 1864.* Bruxelles, 1864.

OTTE, *Handbuch der Kirchlichen Kunst. Archäologie,* 6[e] édit.

DIDRON, *Annales archéologiques,* XIII, XVIII et XIX.



CHANDELIER DU XII[e] SIÈCLE.

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du Mobilier,* II.

LABARTE, *Histoire des Arts industriels.*

PINCHART, *Bulletin de la Commission d'art et d'archéologie,* XIII. Bruxelles.

L'art ancien à l'exposition nationale de 1880. Bruxelles, 1882.

REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne,* 1886. Louvain.

Chanoine VAN CALSTER, *De Kandelaar door de eeuwen heen,* 1902.

(2) Cfr. KRAUS, *Geschichte der Christlichen Kunst.* II, 409. Freiburg i. B., 1897.

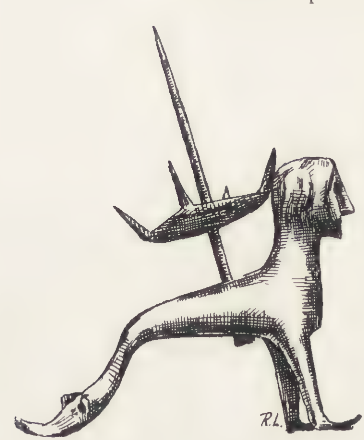
(3) CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie,* II.

(4) L'Edda, recueil des fables mythologiques des peuples du Nord, raconte que Loki, l'auteur du mal, eût trois enfants : le serpent Jurmungandr, la chatte Hel et le loup Fenris (l'abîme). Les dieux jetèrent le serpent à la mer (où il devint l'océan, serpentant autour des terres), et Hel dans l'enfer dont elle est la déesse. Fenris resta sur la terre. Deux fois déjà les dieux avaient voulu l'enchaîner, mais le monstre avait chaque fois brisé ses liens. Ils s'y prirent alors par ruse : ils firent fabriquer un ruban magique de très faible apparence et ils engagèrent Fenris à en essayer la force. Mais le dragon défiant exigea comme condition que l'un d'entre les dieux mît la main dans sa gueule pendant l'essai. Le dieu de la guerre, Tyr, se

part de ces types se rattachent, au moins originairement, à un personnage ou à un épisode mythologique. Ces formes perdurèrent, du reste, modifiées, pendant longtemps encore, et nous trouvons au XVe siècle des chandeliers profanes dans lesquels un lion, un bélier ou un autre animal font office de poignée.

Au XIVe siècle, on voit apparaître dans certains flambeaux profanes la douille au lieu de la pointe. Dans les chandeliers qui en sont pourvus, le pied se surélève d'ordinaire et on lui donne un rebord extérieur qui fait fonction de bobèche. Les douilles ont, en général, une ouverture à la partie inférieure, de manière à ce qu'on puisse facilement expulser les bouts de chandelles. On trouve aussi des exemplaires qui, sur une tige centrale, portent des branches mobiles pourvues de deux ou de plusieurs douilles ; même il s'en rencontre où la tige centrale est remplacée par une vis, le long de laquelle on peut hausser ou descendre les branches à volonté.

Dès le XIVe siècle et jusqu'au XVIe on voit une autre espèce de petits flambeaux uniquement composés d'un pied large et plat, orné souvent de gravures, et d'une tige carrée ou étoilée, dont la partie supérieure sert à introduire les chandelles. Celles-ci, non encore moulées, mais roulées à la main et assez irrégulières, ballottaient souvent dans une ouverture circulaire. Une mince plaque de bois coloré faisait alors office de bobèche.


CHANDELIER DU XIVe SIÈCLE.

En résumé, on reconnaîtra donc facilement les chandeliers profanes du moyen âge à l'une des caractéristiques suivantes : 1° l'extrême simplicité de forme ou la pauvreté de la matière ; 2° la présence de la douille ; 3° la mobilité des pieds ou des branches ; 4° l'absence de bobèche, et enfin 5°, et surtout, la présence d'animaux fantastiques ou réels faisant office d'une partie notable de l'objet et non à titre purement ornemental.

II. Les Chandeliers religieux.

Que ces quelques notes suffisent sur les chandeliers qui servaient aux usages domestiques de nos ancêtres. Ce qui nous intéresse davantage au point de vue pratique ce sont les chandeliers d'église. Dans la vie ordinaire, le chandelier est en voie de devenir un simple objet de collection, éclipsé qu'il est par tous nos modernes moyens d'éclairage ; mais dans l'église et les cérémonies sacrées il a gardé toute son utilité et donc aussi tout son intérêt pratique.

Depuis les origines du christianisme la liturgie connut l'emploi et même le luxe du luminaire. Les catacombes nous ont laissé un nombre incalculable de lampes de terre et de bronze, destinées non seulement à chasser les ténèbres de ces sombres souterrains, mais encore et surtout à rehausser de leur


CHANDELIER EN FER FORGÉ DU XVe SIÈCLE
Musée des arts décoratifs, Bruxelles

sacrifia pour le bien commun. Une fois lié, Fenris ne put se défaire, et écumant de rage il mordit la main de Tyr, qui depuis lors est manchot.

éclat les cérémonies du culte chrétien. Dans le judaïsme comme dans le paganisme, auxquels la religion chrétienne emprunta l'appareil extérieur de plus d'une cérémonie, la lumière était considérée comme signe de joie et d'honneur. Témoin le chandelier à sept branches du temple de Jérusalem, témoin le feu sacré de Vesta et les flambeaux allumés qu'on portait à Rome en plein jour devant certains officiers publics.

Une foule de citations d'auteurs chrétiens des premiers siècles prouvent l'abondance du luminaire dans les églises et parlent de multiples fondations faites par les chrétiens riches, à l'effet de brûler perpétuellement des lampes devant les reliques et images des saints et, plus tard, devant le tabernacle du Saint Sacrement (1).



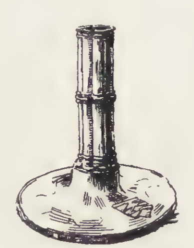
CHANDELIER EN LAITON DU XVIe SIÈCLE.

1. *Les chandeliers d'autel.* — Malgré cette abondance de lumières, l'autel lui-même ne portait jusqu'au XIIe siècle aucun chandelier. C'étaient les lustres suspendus aux voûtes ou les cierges tenus en main par les fidèles qui rehaussaient l'éclat des cérémonies saintes. L'autel ne recevait que le calice, la patène et le livre des Évangiles (2). A la fin du XIIe siècle on commença à y placer une croix et deux chandeliers, ainsi que nous le savons par la description de Durand de Mende et par d'autres auteurs liturgiques.



DOUBLE CHANDELIER EN LAITON DU XVe SIÈCLE.

Ces chandeliers étaient petits et modestes, mais tous ceux qui nous sont restés étaient travaillés avec art. L'autel alors n'était pas encore comme de nos jours un théâtre, où tout attire l'attention, sauf les mystères augustes qui s'y célèbrent. On y accordait à chaque ornement des dimensions, une place et un éclat en rapport avec ses fonctions et sa dignité. Ces chandeliers, en particulier, n'étaient que ce qu'ils devaient être strictement, c'est-à-dire des objets destinés à porter un cierge. Aussi chacune de leurs parties révèle-t-elle cette destination, et les ornements qu'on y voit ne sont, comme dans tout objet d'art sérieux, que la mise en relief d'une partie indispensable. Le chandelier en fer forgé que nous avons reproduit plus haut, quoique d'époque plus récente, est pour ainsi dire le résumé des formes d'un chandelier en métal : une tige à pointe ou à douille pour retenir le cierge, une base assez large pour assurer la stabilité de l'ensemble (ce que la forme triangulaire atteint admirablement), et, enfin, au dessous de la pointe, une bobèche assez étendue pour retenir la cire ou le suif qui découlent de la chandelle. Comparez maintenant à cette forme schéma le petit



FLAMBEAU DU XIVe SIÈCLE.

(1) Cf. CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, III, 1853.

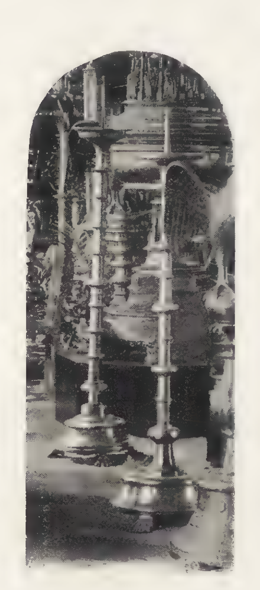
(2) On peut s'en convaincre, entre autres, par une peinture murale du XIe siècle à la basilique de Saint-Clément, à Rome, reproduite dans REUSENS, *Éléments d'archéologie*, I, p. 417.

chandelier des Sœurs Noires de Bruges dont nous donnons une reproduction, et vous n'y verrez que les mêmes parties, rationnellement et harmonieusement décorées. La tige se termine en pointe et porte comme ornement un nœud ajouré et ciselé ; la bobèche, simple dans la partie concave, comme son usage le demande, est retenue en place par trois dragons qui se recourbent gracieusement pour la supporter; les pieds, enfin, au nombre de trois, sont formés eux aussi de monstres enlacés et un rinceau fleuri et ajouré les consolide et les relie élégamment entre eux.



CHANDELIER D'AUTEL DES SŒURS NOIRES A BRUGES. XIIe SIÈCLE.

Dans d'autres exemplaires, tels que celui reproduit ci contre, l'ornementation est toute végétale, mais le principe de conception est identique : l'artiste a voulu produire un objet qui réponde adéquatement à sa destination et l'ornementation y reste dans son rôle purement décoratif.



CHANDELIERS PASCALS A L'EXPOSITION DE DINANT, 1903.

Voilà pour la forme des chandeliers romans.

Pour ce qui concerne la fabrication, la plupart d'entre eux sont en bronze fondu à cire perdue, puis reciselé au burin.

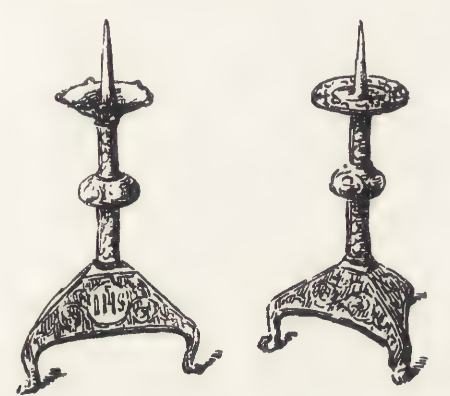
Au XIIIe siècle, les chandeliers d'autel restèrent sensiblement ce qu'ils avaient été durant le XIIe siècle. Cependant, à cette époque, l'âge d'or de l'émaillerie rhénomosane et limousine, on introduit aussi dans les églises l'usage de chandeliers en bronze émaillé champlevé. Les ornements que nous avons vus en relief sur le pied et le nœud des chandeliers ciselés y sont dessinés par le filet de métal, et les interstices sont remplis d'émaux de diverses couleurs. Comme le procédé du champlevé demande des surfaces unies, la forme des objets devient nécessairement plus simple, et la couleur seule fait la décoration. Nous donnons ici deux petits chandeliers limousins du Musée de Bruxelles. Le nœud, la tige et le bassin y restent les mêmes comme compréhension, mais un changement s'opère dans la base. Il y a encore, à vrai dire, les trois pieds si logiques comme base métallique, mais l'ornement qui les relie, faiblement accusé auparavant, y a gagné l'importance d'une partie de la construction. Aussi la forme de ces chandeliers est-elle comme la transition entre l'épo-



CHANDELIER D'AUTEL DU XIIe S.

que romane et le gothique du XVe siècle.

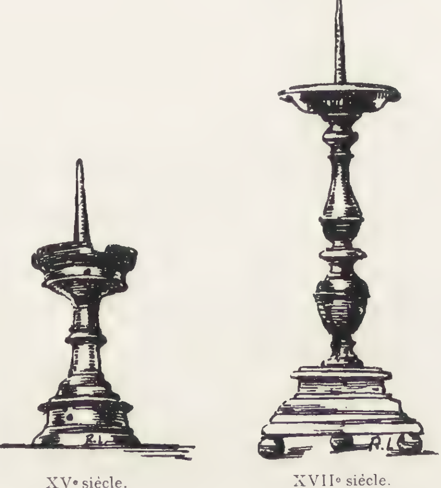
Dans les exemplaires de cette époque la transformation est complète. Ils ont retenu des chandeliers émaillés la simplicité des formes, et, comme l'émaillerie perdit sa vogue après le XIIIe siècle, toute ornementation disparaît : une simple tige tronconique

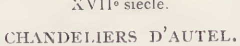


CHANDELIERS D'AUTEL LIMOUSINS ÉMAILLÉS. XIIIe SIÈCLE.

à une ou plusieurs bagues, un bassin crénelé et un pied mouluré porté par des lions composent tout l'objet. On fait les chandeliers au tour, ce qui nécessite une base circulaire. Celle-ci est elle-même, dans la plupart des cas, portée par trois pieds. Or, la base circulaire — qui convient bien mieux, cependant, à une matière non ductile qu'à un métal — est déjà un moyen suffisant de stabilité. Les trois pieds n'y ajoutent rien, au contraire. Au point de vue purement rationnel donc c'est un pléonasme, une superfétation qui ne trouve d'excuse que dans son élégance.

On peut voir dans ce fait l'application d'une loi universelle de l'histoire de l'art. Les premières formes sont toujours créées par le besoin, par l'analyse rationnelle des fonctions à remplir. Petit à petit, à mesure que les artistes quittent le terrain de leur propre conception pour s'en rapporter aux modèles faits par leurs devanciers, ils imitent ces modèles d'une façon illogique ; ils copient les formes sans y mettre l'esprit et, ne tenant aucun compte de l'importance ou de la signification des éléments, ils exagèrent l'un aux dépens de l'autre et donnent des places prépondérantes à des parties tout à fait secondaires. Je signale ce phénomène dès sa première manifestation ; ce n'est pas à dire que ce manque de raisonnement soit le propre des artistes de l'époque ogivale. Il ne fait que s'accroître continuellement dans la suite. Si vous comparez aux chandeliers romans et gothiques ceux dont la renaissance et l'époque contemporaine nous ont gratifiés, vous y verrez que non seulement la base subit une modification irrationnelle, mais que chaque partie de l'objet perd sa forme logique. Dès







XVe siècle. XVIIe siècle. XVIe siècle.

CHANDELIERS D'AUTEL.

le XVIIe siècle, au lieu de deux modestes flambeaux, on plaça sur l'autel six chandeliers qui s'agrandirent avec les années, souvent aux dépens des cierges. Ce ne sont plus alors des tiges et des bobèches, mais un amoncellement de balustres, de vases à anses et d'objets disparates. Ils ne sont plus destinés à porter des cierges, mais à servir d'ornement pour eux-mêmes ; on leur donne toutes les formes imaginables, sauf celle qui leur convient.

2. *Les chandeliers pascals.* — Le samedi saint, pendant le chant de l'*Exultet,* le diacre bénit et allume avec le feu sacré un grand cierge, symbole de la résurrection de Notre-Seigneur, qui devra brûler pendant les offices jusqu'après l'Évangile du jour de l'Ascension. Actuellement, on fixe ce cierge, qu'on a soin de choisir très quelconque, sur le premier chandelier venu ; dans beaucoup de paroisses même, sur un de ces misérables trépieds funèbres qui entourent le catafalque aux messes des morts (singulière manière d'honorer la Résurrection !). Nos ancêtres avaient un respect bien autrement grand pour ce symbole de la base de notre foi et du gage de nos espérances ! Toutes les églises de quelque importance possédaient au moyen âge un chandelier uniquement destiné à porter le cierge pascal, et on rivalisait de générosité et de talent pour donner à cet objet toute la splendeur possible. L'ancien chandelier pascal de la cathédrale de Durham avait plus de 12 mètres de hauteur ! La plupart de ces belles pièces ont disparu dans les tourmentes révolutionnaires, mais la Belgique en a gardé un certain nombre, et le chandelier pascal de Léau est sans doute le plus beau du monde.

Les plus anciens que nous possédions sont ceux des abbayes norbertines de Postel et de Parc. Le premier date de la fin du XIIe siècle ; l'autre du milieu du XIIIe. Le plus petit, celui de Postel, mesure 1^m^50 de hauteur. Quant à leur forme, elle est sensiblement la même que celle des chandeliers romans d'autel ; seulement la tige est plus allongée et les bagues sont multipliées. C'est là encore une disposition qui révèle la belle époque de l'art, celle où la raison domine la fantaisie. Un grand bourdon de la renaissance n'est que l'agrandissement de toutes les dimensions d'un petit flambeau d'acolyte. On a multiplié toutes les mesures par un même facteur, sans se demander si telle forme, logique à telle échelle, ne cesse pas de l'être à telle autre. Le petit chandelier des Sœurs Noires n'a que 15 centimètres de haut. Qu'on se le figure ayant 2 mètres, et ce sera un monstre. Et cependant les orfèvres de la renaissance ont agi de la sorte. Ils étaient, comme les architectes de cette époque, les esclaves du module. Le module des artistes anciens était la raison. Dans un chandelier de 2 mètres de hauteur le bassin ne doit pas être sensiblement plus grand que dans un petit, la tige ne doit pas gagner

CHANDELIER PASCAL DE COLLÉGIALE DE TONG XIVe SIÈCLE.



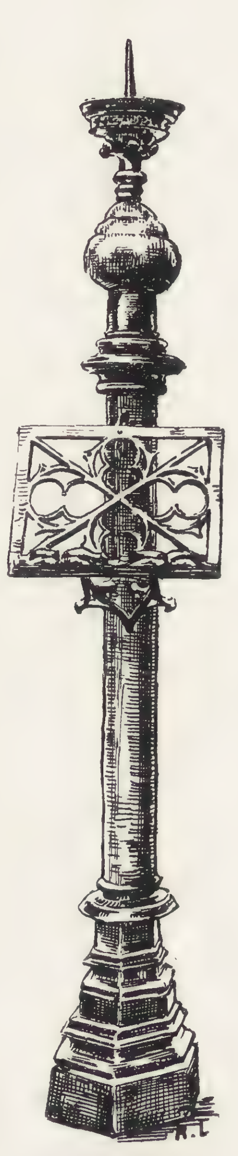
Chandelier pascal de l'abbaye de Parc. XIIIe siècle.

beaucoup en diamètre; c'est le pied qui doit s'agrandir le plus. C'est ce qu'ils ont compris, les dinandiers gothiques aussi bien que leurs confrères romans. Voyez le beau chandelier de Tongres qui mesure 2^{m}60 sans la pointe, comme toutes ses parties sont rationnellement comprises et non moins harmonieusement accordées entre elles : base large et bien assise, tige simple ornée de bagues aux élégantes moulures, bobèche superbe si bien en rapport avec la tige et le cierge ! Les lions eux-mêmes qui le supportent sont superbes de style et d'expression. Ils semblent rugir de rage, écrasés sous le poids du colosse qu'ils supportent ! Cette belle pièce fut coulée à Dinant par Jehan Josès. Elle est datée de 1372.

CHANDELIER PASCAL.
XVe SIÈCLE.
ÉGLISE D'ANTOING.

Les chandeliers pascals de l'école tournaisienne, pour être plus petits, sont bien plus nombreux que ceux de Dinant, et non moins remarquables. Nous donnons comme spécimen celui d'Antoing qui date du milieu du XVe siècle. On constatera par la comparaison avec l'œuvre de Josès qu'il en a visiblement subi l'influence (1).

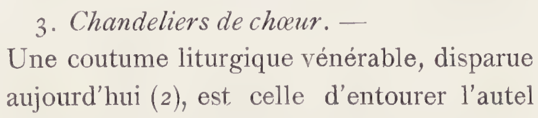
Vers la fin de la période ogivale on a joint à la tige centrale des chandeliers pascals plusieurs branches secondaires destinées à porter des flambeaux plus petits et aussi souvent un pupitre pour le chant de l'*Exultet*. Tel est le beau chandelier de Saint-Ghislain, tel celui de Saint-Vaast à Gaurain, tel surtout celui de Léau qui porte 6 branches supplémentaires portant des cierges, et 3 autres qui portent des statues, de manière à former un arbre grandiose. Ce chef-d'œuvre sortit des ateliers de Van Thienen à Bruxelles en 1482.



CHANDELIER-LUTRIN.
ÉGLISE DE FLOBECQ.
XVe ET XVIIe SIÈCLES.

Il nous est resté encore certaines autres pièces qui font office de chandelier pascal, mais seulement par suite d'une transformation. Ce sont, vraisemblablement, d'anciennes colonnettes entourant l'autel et mises hors d'usage par l'introduction des autels portiques du XVIIe siècle. On les a converties tant bien que mal en chandeliers par l'adjonction telle quelle d'une bobèche et d'un lutrin.

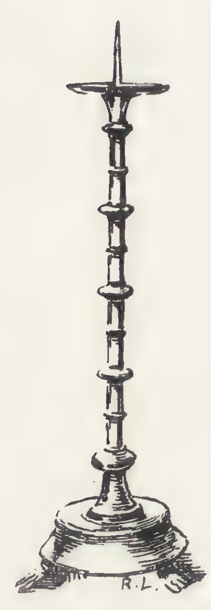
Nous en donnons un exemple appartenant à l'église de Flobecq.



3. *Chandeliers de chœur.* — Une coutume liturgique vénérable, disparue aujourd'hui (2), est celle d'entourer l'autel

(1) Voir, p. 86, le dessin de la bobèche d'un chandelier tournaisien du XVe siècle.

(2) A Sainte-Gudule, à Bruxelles, se pratique encore l'ancien usage, mais seulement dans la chapelle du Saint Sacrement de miracle. On allume au canon,



Chandelier de chœur de la cathédrale de Tournai. XVe siècle.

de plusieurs grands chandeliers qu'on allumait durant le saint sacrifice, à partir du canon jusqu'à la communion pour honorer la présence de Notre-Seigneur sur l'autel. On a fabriqué depuis l'époque romane plusieurs chandeliers destinés à cet usage. Ils revêtent généralement la forme des chandeliers pascals, mais ils sont moins grands et plus simples. Les plus anciens que nous ayons en Belgique sont ceux de Saint-Quentin et de la cathédrale de Tournai, datant du commencement du XVe siècle. Nous donnons ici un de ceux de la cathédrale. Celui de Saint Quentin a été partiellement reproduit à la page 83.

Les chandeliers de chœur se firent plus nombreux durant l'époque de la renaissance. Ils deviennent alors ces immenses bourdons fondus ou battus que possèdent aujourd'hui encore presque toutes nos églises importantes. Ils ne servent plus maintenant qu'à orner, ou à encombrer le chœur et le petit cierge qu'on daigne encore leur octroyer donne, les rares fois qu'il brûle, un reflet si faible qu'en le voyant on songe instinctivement à la montagne en travail de La Fontaine... (1).

La conclusion de cette courte étude est double et claire. C'est, d'abord, qu'au point de vue de la conception et de l'exécution de cet objet si intimement lié à la vie et au culte qu'est le chandelier on a constamment reculé depuis le moyen âge jusqu'aux temps modernes. C'est, ensuite, que les artistes qui tendent aujourd'hui à réagir contre cette décadence doivent remonter aux premiers maîtres, non pour copier leurs œuvres — ce qui serait l'insuccès assuré — mais pour s'approprier leur méthode qui est la seule bonne dans tous les domaines de l'art : soumettre l'imagination à la raison, baser toutes les formes sur la matière qu'on traite et sur le but qu'on doit atteindre. ABBÉ R. L.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL (2).

(Suite.)


LES écoles Saint-Luc les premières les y conduisirent. Les premiers, leurs fondateurs ont envisagé le problème dans toute son ampleur. Les premiers, tout au moins, ils sont entrés dans une voie pratique. C'est l'hommage que leur rend Bertiaux dans son ouvrage.

Mais leur œuvre était trop vaste pour être immédiatement comprise. Elle touchait à trop de dogmes, elle bousculait

pour l'éteindre après la communion, un cierge placé à l'extrémité de l'autel, du côté de l'épître. (N de la R.)

(1) On trouvait quelquefois une quatrième sorte de chandelier : ceux à 7 branches. Mais leur usage liturgique n'est ni démontré ni expliqué Il en existe encore de beaux exemplaires, entre autres à Essen et à Milan. On peut consulter, à leur sujet, REUSENS, *Éléments d'Archéologie*, I, p. 490 — *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, 1888, p. 396. — DIDRON, *Annales d'Archéologie*, XIX, XXI, etc.

(2) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 3e année, no 8, p. 228.

trop de pontifes qui croyaient que tout était au mieux dans le meilleur des mondes. Pour les uns, le programme de Saint-Luc venait introduire une forme d'art inconciliable avec celle qu'ils adoraient aveuglément ; pour les autres, un système pédagogique à l'encontre de la méthode établie depuis si longtemps. Beaucoup en firent une question politique On trouva donc le moyen de montrer en cet enseignement un retour à la barbarie, à l'ignorance.

Les innovateurs poursuivaient leur route sans émoi, mais en répondant toutefois aux coups par les coups, au mépris par le mépris. Ils étaient une pléiade d'hommes remarquablement doués pour la tâche qu'ils s'étaient imposée. Leur talent ne le cédait pas à leur énergie, à leur activité, à leur sang-froid. Je ne les nommerai pas. Il en survit de ces hommes vénérés qui sont ici. Je ne voudrais en oublier aucun ni froisser leur modestie bien connue.

L'action des innovateurs fut double : ils entreprirent la réforme de l'esprit public chez le consommateur et chez le producteur. Leurs moyens, guidés par une activité étonnante, furent aussi multiples qu'ingénieux. Je cite seulement le grand acte qui fut la fondation de la gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc par le baron Béthune et quelques-uns de ses amis. Son but est de convertir à la cause nouvelle la haute société.

Voici maintenant l'action sur l'ouvrier.

La première école Saint-Luc fut fondée sous le patronage du même baron Béthune par le frère Marès, bientôt aidé du frère Mathias. Elle luttait depuis 12 ans lorsque naquit celle de Tournai, suivie de près de celle de Liége et enfin celle de Bruxelles. Je ne rappelle que pour mémoire l'établissement de Lille.

Ces fondations consacraient le principal moyen apparu aux yeux des innovateurs pour le relèvement de l'art et du métier : l'*enseignement professionnel*.

Elles dénotaient une connaissance très exacte de la situation, de ses causes et de ses conséquences.

Depuis 75 ans la chute des anciens organismes professionnels était consommée. Les traditions du métier avaient achevé de se perdre au fur et à mesure que les derniers ouvriers survivants de l'ancien régime disparaissaient, que dans la nouvelle vie économique l'apprentissage, transmetteur des secrets du métier, périssait, et qu'aucune surveillance analogue à celle des anciennes jurandes n'était plus là pour prévenir la décadence complète. En face du libre exercice de la profession, l'apprenti se hâte d'être ouvrier pour devenir aussitôt patron. Devant la libre concurrence chacun s'efforce de vaincre son confrère sur le terrain du prix au détriment de la bonne qualité. D'autre part, il se garde bien de procéder à la formation d'apprentis qui n'ont rien de plus pressé que de devenir ses concurrents. Enfin les apprentis fuient les métiers dont l'apprentissage est trop long et dont le personnel, de la sorte, ne se recrute plus. Comme corollaire, quand le métier a perdu ses qualités supérieures, il prête le flanc à la concurrence du travail mécanique, qui se perfectionne au fur et à mesure que la main-d'œuvre se simplifie pour lutter contre elle. Aussitôt la différence des qualités nivelée, la machine triomphe sur le terrain des prix

et la clientèle déserte la boutique de l'artisan déchu. Le résultat final est néfaste pour les métiers; les uns périssent faute de consommateurs, les autres faute de producteurs.

On le voit, les travers de la condition actuelle des métiers proviennent en grande partie de la décadence de ces métiers eux-mêmes. Pour les relever, on songea à l'enseignement professionnel, qui n'était pas inconnu autrefois. Aujourd'hui on proclame partout l'efficacité de ce moyen. Les écoles Saint-Luc constituèrent en Belgique sa première réalisation.

L'enseignement donné dans ces écoles est donc, dès le début, nettement professionnel, uniquement professionnel; s'il est artistique, c'est parce qu'il s'applique plus spécialement aux professions artistiques (1). Se persuader toujours de cette réalité serait le moyen d'éviter une confusion dont naissent souvent des jugements regrettables. Faute de se placer à un point de vue suffisamment élevé, des personnes apprécient parfois sévèrement l'esthétique de ces écoles. Elles la mettent en face de celle des académies officielles. Faut-il relever cette affirmation souvent entendue qu'à Saint-Luc on apprend le gothique et rien que le gothique ?

Voilà un jugement à bout de nez ; ce qui sépare les écoles Saint-Luc des académies officielles est bien plus essentiel, bien plus radical.

L'école Saint-Luc a introduit un nouvel enseignement : celui-ci appelait une nouvelle esthétique et vice-versa ; les deux, l'enseignement et la théorie artistique, forment un tout inséparable et parfait.

Il était impossible de donner aux jeunes artisans une formation professionnelle et de leur enseigner les règles d'un art indépendant du métier comme celui qu'on enseigne dans les académies. Il fallait leur montrer une esthétique qui rétablisse l'art dans toutes les manifestations de l'industrie humaine. Il y a des pays, notamment tous les pays d'Orient, où ces principes n'ont jamais été abandonnés jusqu'à nos jours. Chez nous il fut un temps où ils n'étaient point discutés. C'est à ce temps qu'il fallait remonter pour trouver nos classiques, nos modèles. Nous ne pouvions les prendre aux Chinois, ni aux Japonais, ni même aux anciens Grecs, dont le caractère, les mœurs, la nature, les matériaux, l'outillage différaient si essentiellement des nôtres, que les suivre eut été s'abuser étrangement sur ce qu'on pouvait en tirer pour la formation professionnelle des artisans belges. Au contraire, les conditions de la vie et du travail dans notre pays ont relativement peu changé depuis plusieurs siècles. En se réservant de retenir ce qui devait être retenu, de compléter ce qui devait l'être, on trouvait chez nos aïeux une école d'exemples suffisamment complète. Ce n'est donc pas à un souci d'archéologie ni d'imitation qu'on peut attribuer notre admiration pour les anciens artistes médiévaux : nous les aimons parce que nous sentons dans les restes de leurs œuvres la trace de l'esprit et de la main d'ouvriers qui ont travaillé comme la raison nous enseigne qu'il faut travailler.

Les académies, au contraire, dont l'enseignement est basé sur un principe faux né à une époque où l'union de l'art et du métier

(1) Les métiers où l'art intervient sont extrêmement nombreux. L'on peut dire que tous les métiers sont susceptibles d'être artistiques.

marchait à sa décadence, ont achevé de descendre vers la décrépitude. Leur utilité est fort nulle. Je n'exagère pas ; malgré les efforts faits sous la poussée des hommes les plus clairvoyants et les mieux intentionnés, leur relèvement est chose fort aléatoire parce qu'il dépend d'une refonte radicale de l'ancien organisme.

M. Ch. Buls disait, il y a 25 ans, dans un rapport au conseil communal :

« Pour satisfaire à sa mission notre académie doit devenir une école populaire susceptible de donner aux artisans les connaissances qui leur permettront d'appliquer l'art à l'exercice de leur profession. Or l'académie n'est rien moins que cela. Tout son enseignement est uniquement organisé en vue des sculpteurs, des architectes et des peintres. Rien ou presque rien n'a été fait en vue des 76 métiers se rattachant à l'industrie du bâtiment et aux arts libéraux ».

Plus tard, MM. de Taeye, dans leur livre, disaient :

« Notre pays possède-il enfin un enseignement des arts décoratifs pouvant lutter en importance avec les nombreux établissements similaires de l'étranger ? Nous ne le pensons pas. L'organisation rêvée a été, de concession en concession, de faiblesse en faiblesse, de simplification en simplification, entièrement tronquée. On se borne uniquement à compléter le programme de l'académie par quelques cours appliqués subordonnés » (1).

Les écoles de beaux-arts continuent à enseigner un art de salon, sans portée sociale, sans esthétique solide, sans résultat pratique pour le métier. C'est à cause d'elles que la production de l'œuvre d'art devient le monopole d'une élite, j'allais dire d'une caste, puisqu'elle a ses préjugés. Les œuvres de cette élite ne sont comprises que d'une autre élite et ne sont à la portée que de quelques Mécènes; pour ceux-ci seuls brillent les grandes beautés qui peuvent se fixer dans l'art moderne. On rencontre parfois, il est certain, quelques génies parmi les artistes. On y voit beaucoup plus de déçus, de malheureux qui s'étaient crus dignes d'entrer dans cette olympe et qui, à tort ou à raison, n'y ont pas été reçus.

Au contraire, l'enseignement professionnel donne à l'artisan passablement doué une connaissance suffisante dans son art. *Qui a métier a rente*, disait un vieil adage; c'est surtout vrai des métiers d'art. Ceux qui les exercent sont aptes à occuper une place honorable aux premiers rangs de la classe ouvrière et de la bourgeoisie laborieuse. Ce qui les attend c'est tout au moins la médiocrité dorée du poète, c'est souvent la fortune bien acquise, c'est parfois une réputation glorieuse. Les premiers d'entre les artisans peuvent aborder le grand art. C'est encore une erreur de notre esprit moderne, vicié par une fausse éducation, que de représenter, comme détenant seuls devant l'histoire, la maîtrise suprême, quelques grands peintres de chevalet et quelques statuaires d'atelier. Les architectes de nos cathédrales ou de nos hôtels de ville, les tailleurs d'images de Reims et ceux de la Grèce antique, s'ils n'étaient que des artisans, n'ont pas à courber la tête devant Michel-Ange ni devant Rubens.

L'esthétique qu'on enseigne dans les écoles Saint-Luc était la leur.

(1) *Étude sur les arts plastiques en Belgique*, par MM. E. et L. DE TAEYE.

Et comment l'enseigne-t-on ? Il serait trop long de faire ici une étude même sommaire de la méthode d'enseignement de Saint-Luc. Bornons-nous à reprendre les conclusions que quelques hommes compétents ont émises après l'avoir étudiée.

M. Nève rappelle (1) les diplômes et les distinctions aux diverses expositions de Belgique et de l'étranger que les écoles Saint-Luc ont obtenus. Marius Vachon, chargé par le gouvernement français d'une enquête sur l'enseignement professionnel à l'étranger, dit que la méthode d'enseignement est bonne. « Je dois dire, écrit-il, d'après les nombreux travaux qui m'ont été communiqués, que l'enseignement (surtout de l'architecture) est remarquable. Les études sont très sérieuses et conduites avec une grande sévérité et *une vive intelligence des nouvelles conditions industrielles et artistiques* » (2).

Malgré ce grand côté pratique, qui est la note prédominante de l'enseignement des écoles Saint-Luc, celui-ci a entendu rester sur le terrain de la théorie sans empiéter sur celui de la technique qui est du domaine de l'apprentissage.

Tout dans l'enseignement théorique, dans le dessin, dans l'application doit tendre à la pratique, mais non la remplacer. Il y a aussi de multiples avantages pour l'enseignement et pour l'apprentissage à se poursuivre sur des terrains séparés.

Notamment, l'apprentissage, pour produire des fruits complets, doit être fait au milieu de la vie normale du métier, dans un atelier composé selon les conditions économiques du métier.

La bonne solution semble avoir été trouvée aux écoles Saint-Luc; les ateliers et les classes ne se confondent pas; ils ne s'ignorent pas davantage. Ce système sert à la fois le recrutement et la formation des élèves dans les ateliers et des apprentis dans les écoles.

A Gand, à Bruxelles, à Liége, les jeunes gens sont placés chez des patrons, d'anciens élèves de l'école. Ces patrons ont pris un engagement, auquel d'ailleurs leur attachement pour l'institution suppléerait assez, d'envoyer leurs apprentis à l'école et d'admettre dans les ateliers les professeurs de celle-ci chargés de se rendre compte des conditions de l'apprentissage et des progrès de l'apprenti.

A Tournai, à raison de situations spéciales, la marche suivie paraît un peu différente, mais non dans son essence. Le défaut de patrons fidèles persistant à se faire sentir, des ateliers ont été établis à côté de l'école, à titre transitoire. Mais ils sont dirigés par d'anciens élèves et visités comme les ateliers des autres villes. Depuis quelques années, d'ailleurs, des patrons sortis de cette école s'établissent et se soumettent à l'usage général si fertile en bons résultats.

Je disais tantôt que les fondateurs des écoles Saint-Luc avaient embrassé l'ensemble du but à atteindre ; ils avaient également perçu dans toute leur ampleur les moyens à employer.

L'enseignement professionnel est sans doute la colonne centrale de l'édifice ; mais outre celle-là et l'organisation de l'apprentissage, ils ont compris que plusieurs points

(1) Eug. Nève, *l'Enseignement professionnel des industries artistiques*, p. 149.

(2) M. Vachon, *Rapport sur les Musées et Écoles d'art industriel en Belgique et en Hollande*, p. 39.

d'appui sont encore nécessaires pour soutenir et achever leur entreprise.

Oh ! l'édifice est loin d'être complètement établi. Mais, si tous les moyens accessoires n'ont pas été réalisés, ce n'est point faute de projets, c'est faute de temps et faute de ressources.

On ne bâtit pas des écoles, on ne crée pas un corps de professeurs et d'auxiliaires, on ne réunit pas les cadres complets de tant d'organismes chargés de s'étayer l'un l'autre sans avoir à éprouver les oppositions, les indifférences, les lenteurs des hommes et du temps. Combien de ces projets, au surplus, qui, il y a vingt-cinq ans, eussent semblé utopiques qui sont sagement restés dans les cartons, ou n'en ont fait que de timides sorties parce que l'esprit public n'était pas suffisamment mûri.

Mais, enfin, nous pouvons compter les tentatives, noter des matérialisations d'idées, examiner quelques réalisations partielles.

Les unions professionnelles sont loin, chez nous, d'avoir donné tout ce qu'elles donneront plus tard si elles comprennent la tâche qui leur est dévolue. Mais on devine déjà le rôle qu'elles joueront dans l'organisation et le soutien de l'enseignement professionnel, le jour où la totalité de leurs membres, c'est-à-dire le corps ouvrier tout entier, sera persuadé de l'importance de l'enseignement professionnel pour le métier ; quand les considérations égoïstes se seront effacées devant des conceptions plus larges, embrassant jusqu'à l'intérêt de l'avenir. Il arrivera, comme en Angleterre (1), que les corporations enverront leurs jeunes membres à l'école qu'elles subsidieront.

Voici, à Gand, un essai d'organisation professionnelle bien accentuée : la *gilde van Sint-Lucas en Sint-Josef,* comprenant plusieurs services : une section d'études professionnelles, une bibliothèque, un musée professionnel, un tribunal d'arbitrage, une conférence de Saint-Vincent de Paul, et la publication d'un annuaire. Tous ces services fonctionnent parfaitement. L'esprit flamand, plein de solidarité, il est vrai, est merveilleusement doué pour se plier à ces entreprises. Tous les membres, anciens élèves de l'école, divisés en maîtres, en confrères et en associés, prennent un engagement d'observer les règles qui rappelle fort le serment des métiers anciens.

Je serais incomplet si je n'indiquais comme moyen auxiliaire de l'instruction des élèves et de l'éducation esthétique du public les musées annexés aux écoles.

Sans doute ils sont bien embryonnaires, comme celui de Bruxelles ; ceux de province sont plus riches. Celui de Tournai avec celui de Gand se distinguent sous ce rapport. En général, me direz-vous, ils manquent d'ordre, de classement, d'entretien. Ils sont pourtant fort intéressants, fort utiles ; que serait-ce si la place, le temps, l'argent ne faisaient pas défaut pour les organiser et les compléter ! Ils se composent généralement d'une section de matériaux, de reproductions et de moulages, et enfin de travaux originaux anciens ou modernes. Des dons volontaires y ont presque totalement pourvu.

Les musées professionnels sont partout le complément nécessaire à l'enseignement

(1) Plusieurs unions professionnelles organisent depuis quelque temps des classes ou des cours à l'usage de leurs membres.

professionnel. Ils forment le goût public, ils préparent la jeunesse au choix d'une profession, ils aident à la formation de l'apprenti, ils entretiennent la science de l'ouvrier, ils stimulent l'artiste dans la voie de la perfection, ils le renseignent, ils l'inspirent, ils l'encouragent. Leurs avantages sont multiples (1), et il est juste d'insister sur ce fait que, dès leur origine, chaque école Saint-Luc s'est adjoint une collection dont elle avait senti toute l'importance.

Mais pour apprécier les résultats réellement importants obtenus en vingt-cinq années par cette école Saint-Luc et par ses sœurs des autres villes, pour constater si le but des fondateurs commence à apparaître, il faut voir en dehors des établissements. Il faut regarder loin de l'arbre qui chaque année fleurit et mûrit et considérer les fruits qu'il a produits.

Les fruits ? c'est tout ce vaste mouvement artistique qui s'étend tous les jours davantage, qui se resserre de plus en plus. Les idées se sont bien modifiées, elles ne sont plus celles d'il y a vingt-cinq ans.

Il y a quinze ans déjà, Marius Vachon constatait avec un étonnement mal déguisé qu'« une institution spéciale d'enseignement artistique, l'école Saint-Luc, s'est fondée pour le propager en Belgique et pour former des artistes et des ouvriers en grand nombre destinés à l'appliquer dans toutes les branches des industries d'art... » (2).

« Le retour aux architectures de la renaissance et du moyen âge, disait-il, a provoqué la restauration des industries artistiques qui en dérivent et qui, autrefois, furent si florissantes dans les Flandres. Aujourd'hui, on emploie le fer forgé, qui a presque entièrement supprimé la fonte dans les balcons, les grilles d'entourage, les lanternes, les épis de toits, les balustres, etc.

La sculpture ornementale et la taille des pierres en ont reçu un développement considérable. A l'heure présente, ce sont des corps de métiers importants et très prospères qui se recrutent dans la population indigène.

Les ouvriers français, exclusivement employés il y a quinze ans, trouvent dans les ouvriers belges une concurrence contre laquelle ils ne peuvent plus lutter.

Les nouvelles constructions, d'une architecture plus artistique, exigent une décoration intérieure plus confortable, plus luxueuse; aussi les industries de l'ameublement ont-elles prospéré. Les meubles sculptés en vieux chêne se fabriquent, en grandes quantités, dans les Flandres ; le bronze d'art d'ornementation est devenu une industrie indigène, et la céramique décorative, remise en honneur, donne du travail à de nombreux ouvriers...

La légende exige qu'on ne voie dans la Belgique que la terre classique de la contrefaçon : cette légende doit aller rejoindre les vieilles lunes. Nos voisins ne se sont point,

(1) Parmi les autres avantages que peuvent avoir les musées professionnels, il en est un de grande importance qu'ils acquerront le jour où, constitués en institution parallèle à l'enseignement professionnel, ils seront développés suffisamment et auront reçu une organisation stable. Ils seront un programme en nature, une direction intuitive pour l'enseignement professionnel et donneront à celui-ci la cohésion et l'unité de vues nécessaires. Et cela avec tous les avantages de la liberté sous les auspices de laquelle l'enseignement professionnel n'a cessé de se perfectionner.

(2) Ouvrage cité, p. 9.

comme on le croit, immobilisés dans l'imitation servile des autres nations. Ils ambitionnent d'être un peuple industriel et artistique, créateur, qui apporte sur les marchés européens des produits marqués à son originalité personnelle.

Le développement de l'instruction artistique et industrielle leur a paru le seul moyen pratique pour arriver à réaliser rapidement l'idéal qu'ils se proposent. Aussi les écoles qui peuvent donner cette instruction au peuple se sont-elles multipliées et le gouvernement se préoccupe d'en créer partout » (1).

Aujourd'hui les anciens métiers d'art reparaissent de plus en plus, d'autres naissent des besoins de la vie et de l'esprit modernes, presque tous sont prospères. Il ne nous étonne plus maintenant de voir la dinanderie, la tapisserie, la ferronnerie, la peinture sur verre, la majolique, la broderie sur soie, la peinture décorative exposer partout autour de nous leurs riches produits.

Je vous demande pardon de citer encore un exemple. Mais voici le souvenir d'un fait récent et qui m'a frappé. Dimanche, Bruxelles célébrait sa fête annuelle. Le matin, la procession du T. S. Sacrement de miracle se déroulait dans les rues ; l'après-midi, d'innombrables sociétés belges et étrangères. Eh bien, j'ai été frappé de voir là réunies à certain moment plusieurs centaines de ces splendides étendards que Saint-Luc a mis à la mode aussi bien des sociétés civiles que religieuses. Chaque année leur nombre s'accroît, remplaçant les tristes bannières d'autrefois. Pouvait-on jouir d'un aussi riche spectacle il y a vingt-cinq ans ?

Et j'ai constaté aussi que nos voisins ne possédaient pas cette richesse ni ce bon goût dans les enseignes de leurs sociétés. Sous beaucoup de rapports nous leur sommes assurément supérieurs, ceci soit dit sans aucun chauvinisme. Plus qu'au temps où écrivait Marius Vachon la réputation de certaines industries belges passe la frontière. Le mouvement artistique moderne a pris chez nous des racines plus solides et plus saines que dans d'autres pays, et nos voisins commencent à s'en rendre parfaitement compte.

Nous sommes donc sur le bon chemin vers une restauration complète. Elle sera due à l'enseignement professionnel, et — il est impossible de le méconnaître — pour une grande part aux premières écoles du genre, aux écoles Saint-Luc. E. Gevaert.

JUBILÉ DU RÉVÉREND FRÈRE MARÈS.



La première circulaire lancée par le comité provisoire et que nous avons publiée (2) annonçait que les adhérents, convoqués en assemblée générale, procéderaient à l'élection des membres du comité définitif et à l'élaboration du programme.

Cette disposition, dont le but était de laisser se produire toutes les propositions, de n'engager en rien les intentions des adhé-

(1) Ouvrage cité, p. 9.

(2) V. *Bulletin*, livr. 7, p. 193.

rents, mais de laisser à celles-ci le soin de se manifester librement, a été unanimement approuvée. On a su gré au comité provisoire de vouloir s'effacer aussi complètement malgré le mérite qui lui revient d'avoir pris l'initiative des fêtes.

Un projet aussi loyalement introduit devait réunir l'assentiment général. Aussi les adhésions ont-elles, par leur nombre, dépassé toute attente.

Le dimanche 6 mars, dans la salle du cercle *Union et Travail,* à Bruxelles, a eu lieu la réunion prévue. Des adhérents étaient venus de toutes les provinces et en grand nombre.

L'ordre du jour comportait d'abord la nomination du comité définitif. Des propositions diverses ont été émises et discutées longuement et avec chaleur. Elles ont fait ressortir l'émulation générale présidant à l'intention de tous de témoigner le plus grandiosement possible les sympathies et l'admiration ressentie pour l'œuvre créée par la volonté et l'activité du noble jubilaire.

Finalement l'assemblée a presque unanimement et par acclamation ratifié la proposition de renvoyer le comité provisoire en fonctions définitives avec mission de s'adjoindre un comité d'honneur dont ferait partie un certain nombre de personnalités que l'assemblée a indiquées.

Ensuite la forme par laquelle on rendrait sensible et durable le témoignage que les fêtes mettront en lumière a pris une grande partie de la séance. Après s'être mis d'accord sur le programme de la cérémonie (messe d'actions de grâces, offrande d'un souvenir, banquet démocratique), on s'est longuement préoccupé de savoir de quelle manière l'on pourrait procurer au très cher Frère Marès une satisfaction réelle à l'occasion de son cinquantenaire.

Il a été notamment question d'une fondation de bourse de voyage attribuable au lauréat d'un concours entre les primés des dernières années d'études de toutes les écoles Saint-Luc.

La réalisation de ce projet, émané d'une très belle et très grande intention, rencontrerait sans doute, a-t on dit, des difficultés considérables dont la moindre serait dans le capital important qu'il faudrait réunir pour une fondation de bourse sérieuse (1).

D'autres propositions visaient l'érection d'un monument commémoratif de la circonstance dans la nouvelle école de Saint-Gilles, ou encore l'achat de livres portant en tête une mention spéciale destinés à être distribués par le jubilaire aux bibliothèques des différentes écoles Saint-Luc, selon leur besoin.

La proposition qui semble avoir été la mieux accueillie, avec celle de la fondation de bourse, comportait la création d'un musée professionnel et artistique dans l'enceinte de la nouvelle école Saint-Luc de Saint-Gilles.

En résumé on a constaté que la préoccupation commune aux auteurs de ces propositions était de faire œuvre utile en même temps qu'agréable au jubilaire. Ce qui réjouira le plus le cœur du très cher Frère

(1) Nous pensons que les cotisations volontaires des adhérents monteront à un total respectable ; mais, ainsi que le dit notre honorable correspondant, il faudrait un capital important pour réaliser le projet de bourse.

L'idée ne tentera-t-elle pas la générosité d'un mécène. (N. de la R.)

Marès, a-t-on dit, ce qui adoucira les lésions que ces fêtes vont porter à sa modestie, ne sera-ce pas de trouver, dans l'expression de notre admiration, de notre attachement ou de notre reconnaissance, une démonstration de fidélité au principe de l'œuvre à laquelle il a sacrifié sa personnalité tout entière autant qu'un hommage de sympathie purement personnelle ?

L'assemblée s'est montrée en communion de cette idée puisqu'elle a décidé de laisser au comité le choix du souvenir, en l'invitant toutefois à prendre en considération l'importance de la somme recueillie et en attirant son attention sur la nécessité de créer une œuvre durable et utile en conformité des intentions à pressentir du vénéré jubilaire.

Le comité, encouragé par la confiance des adhérents, aura à cœur, nous en sommes convaincus, de faire de bonne besogne. Les personnalités dont il se compose nous sont d'ailleurs garantes de cette conviction. Nous avons la certitude aussi qu'en présence de la communauté profonde des intentions et de la grandeur du programme aucun malentendu ne naîtra ni ne restera et que l'émulation la plus complète créera seule des distances entre les adhérents pour la plus grande réussite de la manifestation projetée.

A. D.

L'ÉGLISE DE MIJLBEEK.



EPUIS quelques mois, le voyageur parcourant la route ferrée de Bruxelles à Gand est surpris de trouver, à peu de minutes de la station d'Alost et à droite de la voie, l'horizon bas de cette partie du paysage coupé par la silhouette élégante d'une construction d'église assez importante. Ce monument vient d'être achevé depuis peu de temps. C'est la nouvelle église de Mijlbeek, faubourg de la ville d'Alost presque inhabité autrefois, grossi considérablement depuis qu'il se transforme en un centre industriel.

La difficulté était grande pour mener à bien l'exécution de l'édifice construit dans un bas-fond de prairies, où le gazon se trouvait à 4 m. 80 en contre-bas de la chaussée. Elle a reçu une solution très heureuse, en ce sens que l'église se dégage parfaitement et s'élance d'un jet élégant, gracieux, soutenu ; l'effet d'écrasement et de lourdeur qui était à craindre a été évité.

Cette église a environ 54 m. 40 dans sa plus grande longueur sur environ 20 m. 64 de large et dans le transept 32 m. 6, toutes mesures extérieures. La grande nef est large de 8 mètres et les nefs latérales de 5 mètres ; les murs des bas côtés sont épais de 66 centimètres. La hauteur dans la grande nef est de 16 m. 60, dans les nefs latérales de 8 m. 90.

On accède à l'intérieur de l'église par trois entrées : la principale vis-à-vis du chœur ; les deux portes secondaires, comme le plan l'indique, à côté du transept, sont d'un emplacement très heureux ; toutes sont précédées d'un porche. Autre disposition des plus heureuses : les trois principaux autels se trouvent à peu près sur une même ligne

comme le remarque le plan. Deux autels plus petits sont placés dans le transept. Quatre confessionnaux se trouvent dans



ÉGLISE DE MIJLBEEK — VUE SUR LE COTÉ N.-E. Dessin A. B

l'église : les uns vis-à-vis des deux autels du transept et les autres dans les dernières travées ou nefs latérales du chœur. Le mobilier se complète par une double rangée de quatre stalles.

Une disposition originale est à remarquer : l'auteur ne s'est pas arrêté au préjugé qui consiste à établir le sanctuaire invariablement jusqu'au transept, mais il l'a constitué selon les besoins du culte tout en conservant les proportions de l'édifice. Dans ce plan, le transept n'a évidemment aucune raison d'être en dehors du sens symbolique qu'on lui donne généralement et qui est discutable. On peut admettre cependant un motif déterminant pratiquement la disposition présente. C'est qu'ainsi le T. S. Sacrement de l'Eucharistie peut se distribuer dans le chœur, ce qui doit faciliter considérablement l'ordre et le service.

Cinq travées précèdent le transept, lequel est surmonté d'une tour carrée, devenant octogonale aussitôt la sortie du toit.

L'extérieur, très heureux d'effet, a le portail (ou plutôt la nef principale) saillant extérieurement de toute la profondeur du porche principal ; l'escalier y est accolé dans une tourelle avec terminaison légèrement saillante ; tous les fenestrages des travées se composent d'une triple ouverture; les contreforts du transept, bien étagés, soutiennent et reposent le regard.

L'œil est d'ailleurs satisfait par la pondération régnant dans tout l'édifice ; la vue du chœur est certes la plus belle ; son vaisseau et les deux vaisseaux latéraux sont d'une élégance et d'une sveltesse rares à notre époque ; cette disposition du chevet entraînait cependant nécessairement un chenal encaissé entre le mur et la toiture, et qui se répète entre la toiture de la sacristie et le



ÉGLISE DE MIJLBEEK. CÔTÉ S.-O. Dess. A. B.

mur de la petite nef. Ici, au moins, cette défectuosité eût pu être évitée. Elle a pour cause le ménagement de deux fenestrages à la nef basse ; or, leur suppression eut-elle eu lieu de chaque côté, la lumière eut encore été suffisante ; et, au lieu du pan coupé donnant naissance au chenal, un prolongement de la toiture de la petite nef aurait couvert la sacristie. L'aspect n'en eut été, sans doute, que plus pittoresque.

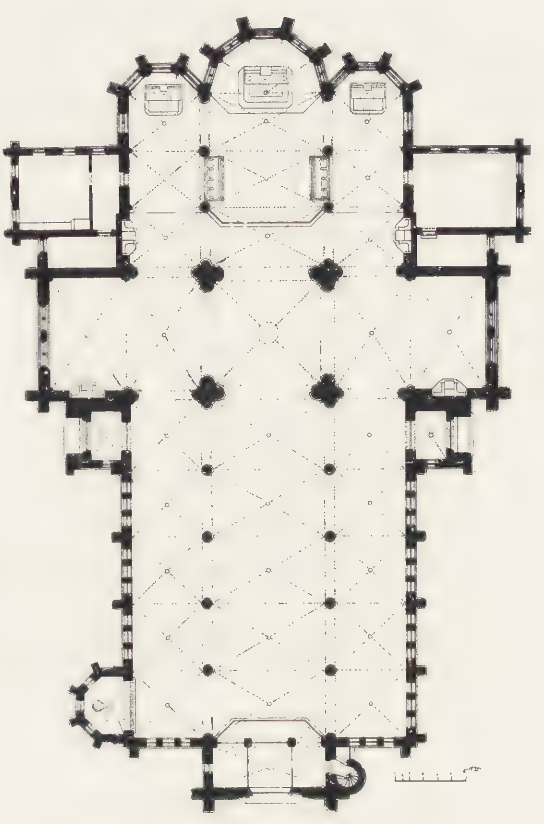
Mais ce léger défaut — si c'en est un — est racheté par l'élégance d'une foule d'autres détails, par exemple la belle silhouette des fonts baptismaux.

Tout l'édifice se couronne par la tour octogonale, qui est l'une des belles caractéristiques de l'architecture religieuse de cette partie des Flandres. Est-ce insuffisance de l'inclinaison du pan coupé produisant ainsi un éperon considérable, est-ce sa coiffure un peu rude, c'est bien peu de chose, dans tous les cas, qui empêche cette tour d'avoir la force d'une tour irréprochable, comparable aux belles tours anciennes du même genre.

Cette réserve est la seule qui puisse atteindre les proportions d'ensemble de cette construction. L'on a vu jusqu'ores peu d'églises dont la ligne extérieure s'accuse avec autant de franchise, de précision, de calme et d'unité en une forme exprimant une incontestable élévation.

Enfin il est noter que, dans ce monument, la polychromie tant extérieure qu'intérieure est obtenue uniquement par la couleur des matériaux employés.

La ligne architecturale est rehaussée par les bandes de briques de couleur ; de plus, toute la teinte est entièrement agréable à l'œil ; la brique jaune rosée de Nieuport,



ÉGLISE DE MIJLBEEK. Arch. M J. Goethals.
PLAN TERRIER.

employée en façade, forme avec quelques bandes rouges et la pierre bleue un jeu très doux et varié.

Les encadrements intérieurs des portes et fenêtres ainsi que des arcades sont en briques rouges avec peu de briques jaunes, à l'inverse de ce qui se passe à l'extérieur. Les tambours des colonnes sont alternativement en pierre bleue et blanche, ce qui produit un effet très réussi, ce mélange étant fait de façon très modeste.

En résumé, l'impression que l'on emporte de cet édifice est plus que satisfaisante. Elle est profonde. On se dit

avoir vu une église moderne établie dans toutes les conditions d'une construction sûre et rationnelle réglée par un sentiment religieux et un goût certainement bon, proportionnée enfin à ce qu'on attend d'un édifice de ce genre, matériellement et moralement parlant : son caractère est conforme à celui que doit avoir une église de faubourg, modeste mais cependant d'allure urbaine ; une église flamande, c'est-à-dire d'un pays dont les idées, les mœurs et la langue admirablement conservées imposent comme autrefois aux architectes une expression traditionnelle et distincte ; sans que l'on oublie cependant que les matériaux locaux ont été utilisés, mais que ces matériaux ne sont plus ceux qu'on exploitait autrefois dans les carrières régionales aujourd'hui épuisées, mais ceux que mettent à la portée du constructeur les moyens de transport modernes combinés avec une stricte économie.

Les architectes qui n'oublient pas les notions de l'art national — le seul qui puisse vivre — sont encore trop rares pour que l'on ne félicite pas chaudement ceux qui les mettent en application avec autant de constance et de justesse, et, en outre, avec autant de distinction, de talent et de goût que l'auteur de l'église de Mijlbeek, M. Goethals, architecte de la ville d'Alost, dont la réputation, établie par des œuvres importantes, tel l'hôpital civil d'Alost, n'est plus à faire. AL. BEHR.

VARIA.

UN PEU DE LOGIQUE, S V. P. On nous écrit du pays de Liége :

A propos de la basilique nationale, à ériger à Koekelberg, un correspondant de la *Meuse,* dans un article paru le 28 novembre dernier, nous renseigne :

« On assure, dit-il, que le Roi désirerait voir élever une église qui fut la reconstitution de l'église de l'abbaye de Villers. Si notre souverain a émis cette idée on ne pourrait, croyons-nous, qu'y applaudir, *car il est à craindre qu'on ne veuille nous doter d'un monument conçu d'après l'école Saint-Luc, ce qui serait déplorable...*

» L'église de Villers, au contraire, est un spécimen superbe ; c'est le modèle le plus parfait de l'architecture ogivale primaire » (1).

(1) Voir ce que nous avons dit, au sujet de la basilique, p. 63 (août 1903).

Est-ce parti pris ? Sinon, c'est ignorance notoire.

Le correspondant de la *Meuse* ignore donc que les principes qui se trouvent à la base de l'enseignement des écoles Saint-Luc sont précisément ceux que pratiquaient autrefois les architectes de l'église de Villers.

Les mêmes principes feraient donc produire des œuvres *déplorables,* après avoir laissé des spécimens *superbes* d'architecture ?

Logique, n'est-ce pas ?

Où pèche plus gravement encore le correspondant de la *Meuse,* c'est en préconisant une copie là où une œuvre originale s'IMPOSE.

(Décembre 1903.) XUARÈS.



UN ORFÈVRE-BIJOUTIER nous écrit : Les réflexions émises par un brodeur

d'ameublement dans votre précédent numéro (1), à propos du manque de documents qu'éprouvent les artisans d'art, sont des plus justes.

Bruxelles, centre d'industries de luxe, devrait être documentée autrement qu'elle n'est.

Nos collections publiques, au lieu d'être des guides artistiques, n'ont pour la plupart qu'une valeur historique.

Les intérêts de l'artisan ne sont nullement satisfaits d'une telle situation. Un objet judicieusement compris et dont se dégage une belle note d'art est évidemment plus utile à son éducation qu'une série de spécimens intéressant seulement par leur histoire.

Faute de pouvoir se procurer des pièces authentiques, ne pourrait-on pas, comme il a été fait pour la sculpture et pour d'autres branches, mettre sous les yeux intéressés les moulages, dessins ou photographies des choses remarquables se trouvant en usage ou dans les collections privées et publiques, en province ou en pays étrangers ? Voilà qui contribuerait beaucoup au relèvement de notre goût et par là même serait un moyen efficace d'entraver la concurrence toujours croissante de nos voisins. Ceux ci doivent maintes de leurs victoires à la richesse éducative de leurs musées. C. F.

LA CLASSE DES BEAUX ARTS de l'Académie de Belgique vient de fixer le programme des concours de 1906. Ce programme contient plusieurs questions de nature à intéresser nos abonnés, entre autres :

Faire l'histoire de la céramique au point de vue de l'art, dans nos provinces, depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Écrire l'histoire des édifices construits à la grand'place de Bruxelles, après le bombardement de 1695. Exposer les faits, donner une appréciation esthétique des bâtiments et faire connaître leur importance au point de vue de l'histoire du style architectonique auquel ils appartiennent.

Écrire l'histoire de la peinture, de la sculpture et de l'architecture au XVIIe siècle, dans la Flandre orientale et la Flandre occidentale.

Architecture : On demande le projet d'une entrée monumentale pour une ville importante. L'ouverture centrale donnera entrée aux voitures et à deux lignes ferrées pour trams. De chaque côté de l'arcade centrale seront disposés des portes pour piétons, un corps de garde, un poste de police, etc., avec logement d'officier à l'étage, un poste de pompiers, avec remise pour pompes, dépôt, etc., également avec logement d'officier à l'étage.

Nos félicitations à l'Académie pour le choix judicieux de ces questions.



POURQUOI UN DIPLOME. — Un journal quotidien bruxellois publie en deux articulets les informations suivantes :

« *Congrès international des architectes.* — Le congrès international des architectes, qui aura lieu cette année à Madrid, se tiendra du 6 au 13 avril prochain.

Le comité d'organisation propose la mise en discussion des questions suivantes :

1° L'art moderne (ou appelé tel) dans les œuvres d'architecture ; 2° la conservation et la restauration des monuments d'architecture ; 3° le caractère et la portée des études scientifiques dans l'instruction générale de l'architecte ; 4° l'influence des procédés modernes de construction sur la forme artistique ; 5° la propriété artistique des œuvres d'architecture ; 6° l'instruction des ouvriers du bâtiment ; 7° l'influence des règlements administratifs sur l'architecture privée contemporaine ; 8° l'expropriation des œuvres de l'art architectonique.

La Société centrale d'architecture de Belgique a demandé la mise à l'ordre du jour de la question suivante : « Des mesures à prendre pour assurer la solidité des constructions en

(1) *Bull. des Mét. d'art,* livr. 8, p. 253.

vue de sauvegarder la sécurité du public et des ouvriers *(impliquant l'obtention du diplôme d'architecte en Belgique)* ».

« La question du diplôme d'architecte continue à être *très vivement débattue* dans le monde des constructeurs. Tout récemment, après une assez longue discussion, la Société centrale d'architecture de Belgique a décidé de réunir, dans six mois, un premier congrès national des architectes belges, qui aura spécialement à s'occuper de questions professionnelles et, notamment, de la *création du diplôme d'architecte*.

Pour assurer la solidité des constructions, tant au point de vue de la sécurité des ouvriers que du public, certains architectes préconisent même l'établissement d'une sorte de *certificat de capacité* à obtenir par les entrepreneurs.

Cette réglementation paraît excessive et dépasser sensiblement le but à atteindre. »

Évidemment. — Et voici le bout de l'oreille qui perce. — Le but à atteindre ne serait-ce pas l'expropriation de tous les architectes qui ne peuvent pas montrer la patte blanche officielle ; tous ceux qui ont recueilli leur science et leur art à d'autres sources que les académies, ou que les écoles au programme académique ; tous ceux dont le savoir et la jouissance de la faveur publique portent un ombrage de plus en plus épais aux derniers tenants du classicisme ?

Avant de tant parler de diplôme on ferait bien de dire quel est ce diplôme, sur quoi devrait-il porter : sur la *science* de construire ou sur l'*art* de bâtir — et peut-on séparer les deux ? — et quel sera le programme : libre ou imposé, et dans ce dernier cas où s'enseigne-t-il ? Voilà autant de questions que les architectes belges, avant de souscrire à une adhésion quelconque, voudront savoir résolues. Ce qu'ils veulent déjà c'est la personnalité des auteurs de cette proposition et les écoles dont ils tiennent.

Quant aux étrangers du Congrès international, qui ne connaissent vraisemblablement pas la situation dans notre petit pays, ils auront la sagesse de réserver toute leur attention aux belles questions d'intérêt général et supérieur qui figurent à leur programme et qui dénotent des vues larges, que ne borne pas l'horizon d'un clocher, et qui sont plus captivantes qu'une querelle de maçon.

Chose curieuse, le but humanitaire que l'on dit poursuivre réclame d'urgence le diplôme des architectes et laisse sans garantie les obligations de l'entrepreneur. Tout à la charge du médecin ; rien à celle de l'apothicaire qui manipule les poisons ! Les lois médicales sont plus sages. Les architectes qui préconisent le certificat de capacité de l'entrepreneur prouvent qu'ils sont de bonne foi. Disons-leur : En garde, il faut ouvrir l'œil.

Ce bloc enfariné ne nous dit rien qui vaille.

A. C.



PAR MONTS ET PAR VAUX.

A LIÉGE. — L'association des anciens élèves et les élèves actuels de l'école Saint-Luc ont décidé de fonder une messe annuelle en mémoire du Révérend Frère MARUSIN, directeur de l'école, décédé le 20 janvier dernier.

La direction de l'école ayant déjà eu l'intention de faire célébrer une messe annuelle en mémoire des membres fondateurs et bienfaiteurs défunts, le Comité de l'Association des anciens élèves de l'école Saint-Luc a décidé que la mémoire de ces membres serait jointe dans la fondation ci-dessus.

La souscription sera clôturée le 31 mars. Ceux qui désirent y participer sont priés de faire parvenir leur adhésion sans retard au Comité de l'Association des anciens élèves de l'école Saint-Luc, 42, rue de la Loi, à Liége, en autorisant ce comité à percevoir la somme de 2, 3, 5 ou 10 francs. Tout souscripteur d'au moins 5 francs aura droit à une photographie format album.



A ETTERBEEK. — Nous apprenons que les plans de la nouvelle église Saint-Antoine viennent d'être approuvés par la Com-

mission des monuments et qu'on ne tardera pas à mettre la main à l'œuvre.

L'édifice sera en moellons irréguliers et cordons dressés ; il promet d'être d'un aspect imposant et sérieux.

Les plans sont dus au talent des architectes MM. Ed. Serneels et G. Cochaux.

K.

A GAND. — Un coup d'épée dans l'eau. — Nous croyons devoir mettre sous les yeux de nos lecteurs l'article ci-après qu'un correspondant de Gand a fait publier le 20 de ce mois dans un journal qui s'occupe pour ainsi dire exclusivement de travaux publics.

Il semblerait que l'exemple des rapports abracadabrants et mystificateurs des correspondants de journaux dans la guerre russo-japonaise soit contagieux. Que nos lecteurs en jugent :

« A propos de la Maison des Bateliers, on » n'entend, de nouveau, plus parler de la restau- » ration de sa façade. Après l'adjudication qui a » raté, l'année dernière, parce que le gouverne- » ment voulait laisser à l'entrepreneur le souci » et la responsabilité de recommencer, au XXe » siècle, l'exploitation de la fameuse carrière » de pierre blanche de Baeleghem pour restau- » rer une construction du XVIe siècle, va-t-on » laisser encore deux ans, au moins, derrière » son épais et risible rempart de madriers ce » merveilleux pignon que les étrangers viennent » chercher à Gand et que, voilà bientôt quatre » ans, on soustrait complètement à leur vue ?

» Ce sera un exemple de la difficulté de » mettre en mouvement l'administration qui » siège dans la *capitale* quand il s'agit de la » *province*. »

Or, l'on travaille à la restauration en question ; l'adjudication à laquelle il est fait allusion n'a pas raté ; l'adjudicataire, M. Pérau, de Ledeberg lez-Gand, a exploité avec succès une carrière à Baeleghem, et doit terminer la restauration du pignon avant la fin de cette année.

A part ces « détails », tout est exact dans l'article précité.

V. D. K.



CONCOURS.

A L'OCCASION DU JUBILÉ DE LA PROCLAMATION du dogme de l'Immaculée Conception, les Franciscains allemands ont ouvert un concours auquel ils invitent tous les artistes. Il s'agit de fournir des esquisses pour images pieuses se rapportant à l'Immaculée Conception de la Sainte-Vierge. Quatre prix seront attribués : un premier prix de 500 marks, un second de 400, et deux troisièmes prix de 300. Dernier délai fixé : 10 avril 1904. — On remarque dans le jury, composé d'artistes, le professeur chevalier de Seitz, le professeur Feuerstein, le peintre Gebhard Fugel, le sculpteur B. Smitt, etc. Pour tous détails supplémentaires, s'adresser par carte postale au couvent des Franciscains, 12, Sainte-Annastrasse, Munich.

Allons, artistes, à l'ouvrage ! Montrez que l'art religieux est toujours vivant en Belgique.



BIBLIOGRAPHIE

HET *Tweeluik van abt Christiaan de Hondt*, par J.-B. Dugardyn. Brugge, 1904, overgedrukt uit *Biekorf*.

Tout le monde aime nos Primitifs, depuis que l'exposition de Bruges a fait capituler les derniers préjugés. Et puisqu'on les aime on les étudie, non plus seulement au point de vue esthétique, mais encore à celui de leur histoire. Cela étonnera peut-être un profane : cette histoire est-elle encore à faire ?... Le collégien qui bloque son Mathieu croit lui aussi que l'histoire est faite, que tout ce qui est imprimé est au même titre à l'abri de toute contestation, l'épisode des oies du Capitole comme le siège de Paris ! De même le visiteur qui fait le tour de nos

musées et lit les étiquettes ronflantes des tableaux met au même prix l'autorité de toutes celles qui nous parlent des David, des Mabuse, des Memlinc, et de celle qui attribue à Gallait *la Peste de Tournai*. Il se demande ce que font les conservateurs de musée; il ne se doute point que les deux tiers des attributions de nos Primitifs sont sujettes à caution et qu'il faut dépenser des trésors de patience, d'érudition et de perspicacité pour restituer avec certitude une œuvre à son auteur.

Tout le monde n'a ni cette patience, ni cette érudition, ni cette perspicacité, et ceux qui parviennent à lever un coin du voile ont bien mérité de l'art. M. l'abbé Dugardyn vient d'y réussir pour un des plus beaux et des plus intéressants tableautins du musée d'Anvers : le dyptique de Chrétien de Hondt (Cat. n° 256), que d'aucuns attribuent à l'un des Van Eyck, d'autres à Memlinc. M. Dugardyn prouve la fausseté de cette double opinion, et il découvre dans le dyptique des traces non douteuses d'un remaniement des volets sous l'abbé Leclercq dont le portrait orne le panneau de droite. L'auteur n'a pas trouvé jusqu'à présent le nom de l'artiste ou des artistes, mais il croit possible d'y aboutir. L'esprit d'observation et de critique dont il a fait preuve dans sa dissertation nous sont de bon augure pour l'heureuse continuation de ses recherches, dont nous enregistrerons avec bonheur les résultats.

R. L.

❦❦❦

LE GRAND BÉGUINAGE DE GAND, par le R. P. Ollivier, des Frères Prêcheurs. In-12 carré, orné de gravures et de plans. 147 pages. Paris, Lethielleux. 2 fr. 50.

En ouvrant ce petit livre que vient de publier l'éminent orateur de Notre-Dame de Paris, nous espérions trouver une monographie artistique ou pittoresque de ces belles œuvres d'architecture qu'était l'ancien, qu'est le nouveau grand béguinage de la ville de Gand. A cet égard, nous avons été déçus : les quelques appréciations d'art que le livre renferme sont empruntées de-ci de-là à des critiques souvent suspects. Il faut pardonner ces écarts à l'écrivain étranger peu au courant de nos usages, de notre style, encore moins des luttes et des caractéristiques variées de nos camps artistiques.

Mais nous avons éprouvé une large compensation dans la lecture des pages historiques. Elles sont de nature à réformer les jugements peu favorables que nourrissent tant de personnes à l'égard des béguinages, ces institutions bienfaisantes nées de l'esprit à la fois pratique et religieux du moyen âge et que l'on devrait s'attendre à voir se développer de nouveau, tant elles paraissent convenir aux besoins des temps actuels. L'auteur s'est montré juste appréciateur des causes et des effets. Il a été saisi de l'âme flamande dont les communautés religieuses, et entre toutes les béguinages, ont conservé intacte l'expression. Ceci revient à dire que beaucoup de poésie se mêle à la science de ce petit livre.

Les béguinages encore occupés ou non sont nombreux sur le sol de la Belgique. Presque tous offrent à l'artiste les charmes réunis de l'art et du pittoresque. Les fervents de ces beautés feront bien de lire les pages du P. Ollivier. Il est nécessaire, avant de porter un jugement sur une œuvre d'architecture, de savoir à l'usage de quelle vie, de quels êtres ont été élevés ses murs.

G. Dy.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. AVRIL 1904.

LES DENTELLES A L'AIGUILLE (1)

LEUR TECHNIQUE.

La dentelle, a dit M. Fernand Engerand dans un article du *Musée social* (2), est « un ouvrage dans lequel un fil conduit par une aiguille ou plusieurs fils, tressés au moyen de fuseaux, engendrent un tissu et produisent des combinaisons de lignes analogues à celles que le dessinateur obtient avec son crayon ».

On ne saurait mieux définir ce travail dont la technique repose entièrement sur un ensemble de combinaisons faites à l'aiguille et désignées sous les noms de *tracé, fond, tissu mat* ou *toilé, bridé* ou *réseau, motifs* ou *points de fantaisie, brodes* ou *broderies*.

Ces combinaisons de points constituent toute la science de la dentelle. Leur exécution nécessite pour tout matériel : 1° des aiguilles, des épingles et des fils de différentes grosseurs ; 2° du papier à calquer, du parchemin, du papier vert et une aiguille à piqueter ; 3° quelques morceaux d'étoffe ou de toile cirée plus ou moins hauts et longs.



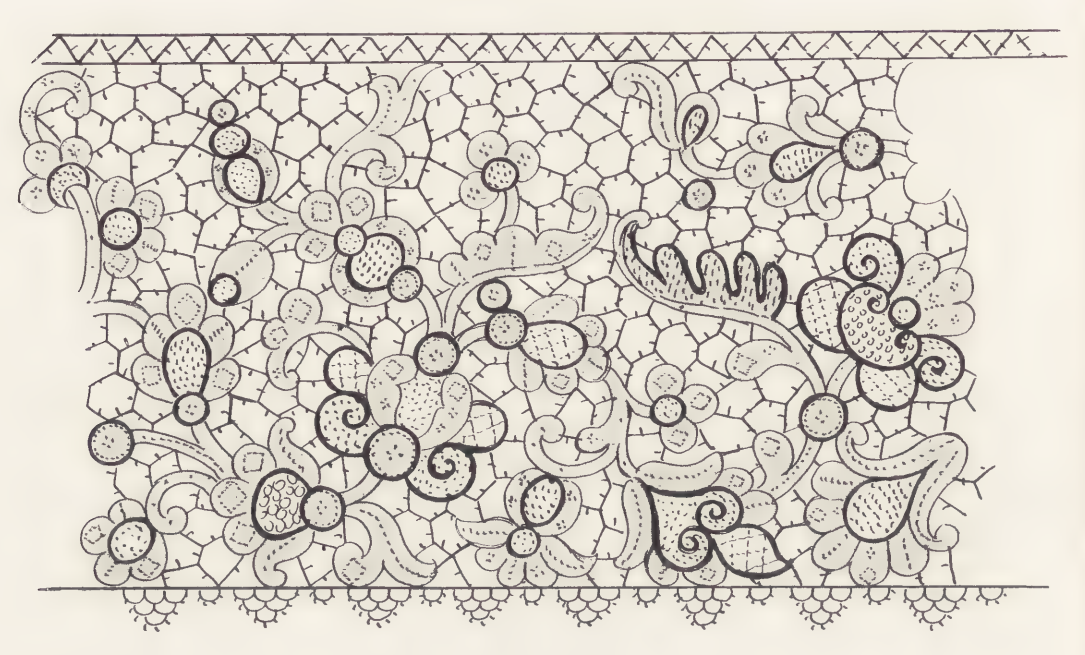
DENTELLIÈRE BRUXELLOISE FAISANT LA BRODE.

En Belgique et à Venise la plupart des dentellières ne se servent ni de coussin ni de cylindre ; elles tissent leurs ravissantes parures sans le secours d'aucun métier.

La silhouette de la méritante dentellière que nous intercalons ici montre de quelle manière les ouvrières conduisent dextrement le fil et guident l'aiguille sur le canevas piqué qu'elles tiennent de la main gauche.

La première opération nécessaire pour la confection d'une dentelle à l'aiguille est l'exécution d'un dessin (voir p. 290), que le fabricant décalque au préalable sur un parchemin et qu'il découpe ensuite en plusieurs morceaux en prenant soin de les numéroter pour la reconnaissance et la liaison des différentes parties du dessin qu'il désire reproduire en dentelle.

(1) V. *Leur histoire. Bull. des Métiers d'art,* sept. 1903, p. 75.
(2) V. fasc. de mai 1901, p. 133.



FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN A REPRODUIRE EN DENTELLE A L'AIGUILLE PAR UNE OU PLUSIEURS OUVRIÈRES.

Il distribue ces différents morceaux plus ou moins difficiles à rendre en dentelle aux ouvrières *spéciales,* car le travail d'une dentelle à l'aiguille depuis le commencement jusqu'à la fin de son exécution est fait très rarement par une seule et même personne.

On y emploie des ouvrières assez jeunes qui font soit le *tracé,* soit le *fond* ou *toilé,* soit le *champ* de *bride* ou de *réseau.* Ces ouvrières se divisent en trois catégories :

Les *pointeuses,* c'est-à-dire celles travaillant spécialement les fleurs ;

Les *foneuses,* c'est-à-dire celles faisant les *mats* ou le *toilé ;*

Les *monteuses* ou *raccordeuses,* c'est-à-dire celles qui raccordent les ouvrages au moyen de *brides* ou de *réseau.*

Ce sont ces dernières qui achèvent l'ensemble d'une dentelle et qui souvent l'agrémentent de *brodes* ou *broderies,* de motifs en points de fantaisie ou d'autres détails pouvant en augmenter la valeur.

Les dentellières de chacune de ces catégories continuent généralement le reste de leur vie à faire le genre spécial dans lequel elles excellent. On les rétribue en raison de l'espèce et de la qualité des travaux qu'elles exécutent.

Une fois en possession du morceau de parchemin indiquant la partie de la dentelle qu'elle doit exécuter (voir p. 291), la dentellière le pique avec un poinçon ou une longue aiguille enfilée dans un manche (voir p. 292), en piquant des petits trous espacés d'une ligne sur tous les contours des fleurs (voir p. 292) ; puis elle applique cette portion de parchemin sur un morceau de grosse



D'après un travail des ateliers de Mlle Luig.

MORCEAU DE PARCHEMIN PIQUÉ ET TRAVAILLÉ AU POINT DE TRACE POUR L'EXÉCUTION D'UNE DENTELLE A L'AIGUILLE A CHAMP DE RÉSEAU FIN DIT FOND GAZE. LE CHAMP DE RÉSEAU EST COMMENCÉ.

toile écrue qu'elle met en double; elle l'unit tout autour par un fil de trace qu'elle fixe sur une ligne faite pour en indiquer la place; elle couvre ce fil de petits points qui l'embrassent, ainsi que le parchemin et la toile, en passant dessus et dessous alternativement et à égales distances.

Cette manière d'arrêter ensemble le parchemin et la toile est la même que celle dont la dentellière fait le *tracé* (voir ci-dessus), qui, avec les données préliminaires indiquées ci dessus, constitue la première phase de la fabrication des *points*.

Pour y parvenir, la dentellière prend deux fils plats qu'elle maintient sous le pouce gauche, en les conduisant sur toute la suite du dessin (voir ci-dessus), et elle les fixe avec du fil enfilé dans une aiguille qu'elle fait

Aiguille à piqueter.

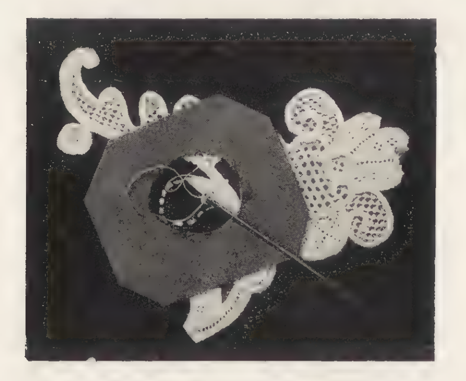
passer d'abord de dessous en dessus, dans un des trous du piqué, et qu'elle retire de dessus en dessous, après l'avoir fiché dans le même trou en faisant embrasser les deux fils plats sous le point qu'elle forme ainsi et qui sert à les arrêter.



CHAMP DE RÉSEAU FIN A MAILLES SIMPLES EN VOIE D'EXÉCUTION.

Le *tracé* achevé, la même ouvrière ou une ouvrière spéciale (la *foneuse)* exécute le *fond,* autrement dit le tissu « *mat* » ou *toilé* qui remplit les fleurs (voir ci-dessous.

Elle se sert pour cette opération d'une longue aiguille et d'un fil très fin qu'elle fait tenir au *tracé* par quelques points bouclés très serrés. Elle tient l'ouvrage de la main gauche, de façon à ce que l'index soit dessous, et le pouce en dessus avec le doigt médius. L'aiguille est tenue entre l'index et le médius de la main droite et son pouce, revêtu d'un doigtier en peau, demeure libre pour la diriger. Elle commence alors à broder les fleurs horizontalement de gauche à droite.

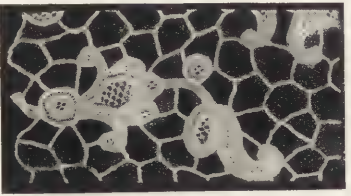


EXÉCUTION DU FOND « MAT » OU « TOILÉ » QUI REMPLIT LES FLEURS D'UNE DENTELLE A AIGUILLE.

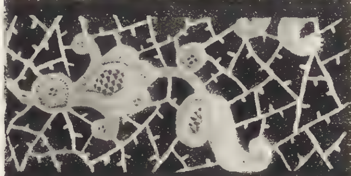
Ces dernières ne sont formées que de points noués; lorsqu'elle arrive à l'extrémité de la feuille à droite, elle arrête le fil au *tracé,* puis elle le rejette au même point d'où elle était partie et, revenant encore de gauche à droite, elle fait des points sur ce même fil, mais en faisant toujours rentrer son aiguille à chaque point entre les points de la première rangée. Parvenu au bout de la seconde, elle rejette le fil de gauche à droite pour recommencer la même manœuvre jusqu'à ce que la fleur soit remplie.

Le travail du *fond* ou *tissu* « *mat* » doit se faire avec grand soin. Pour conserver au fil toute sa blancheur, les ouvrières recouvrent parfois les parties du *tracé* qu'elles ont travaillé d'un morceau de papier bleu dans lequel elles coupent une ouverture d'un ou de plusieurs centimètres et qu'elles placent sur l'endroit où elles garnissent les fleurs (voir ci-contre).

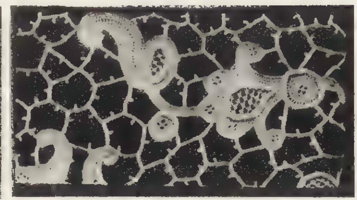
Une fois les fleurs garnies de *mats* ou *toilés,* la dentellière procède à un autre genre d'ouvrage : à l'exécution du *champ.*



CHAMP DE BRIDES FORMÉES DE SIMPLES BARRETTES.



CHAMP DE BRIDES CRAQUELÉES.



CHAMP DE BRIDES PICOTÉES.

Le *champ* d'une dentelle n'est autre chose que la chaîne formée de barrettes ou de mailles qui relie les fleurs ou les motifs entre eux. Le *champ* peut être formé de *brides* ou de *réseau*. Ainsi que l'indique la figure p. 292, ce dernier ne représente que des mailles simples comme celles du filet le plus fin et le plus serré.

Pour l'exécuter, la *monteuse* commence par jeter un fil de champ ; elle l'attache de part et d'autre au tracé et elle le recouvre d'un autre qui achève de former les mailles.

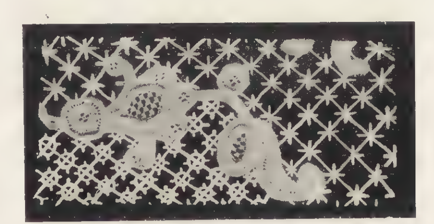
Quant à la *bride*, c'est une simple barrette ou figure à cinq ou six coins qui est toujours marquée sur les dessins ; elle se compose de fils plus tordus et plus nombreux que ceux composant le *réseau*.

Comme on peut s'en rendre compte par nos figures, les *brides* ont une disposition beaucoup moins régulière que celle des mailles d'un *réseau*. De plus, elles sont fréquemment garnies de *picots* ou *points de boutonnière*.

Il y a des *champs* de *brides* formés de simples *barrettes*, des *champs* de *brides* craquelées et des *champs* de *brides* picotées (voir ci-dessus).

La manière dont les dentellières exécutent la *bride picotée* est très simple. Avant de la commencer, l'ouvrière la pique dans toute l'étendue de l'espace dans lequel elle désire la voir figurer, c'est-à-dire à l'angle supérieur de chaque hexagone.

Elle attache alors son fil au bord de chaque fleur à gauche ; elle passe l'aiguille dans la lisière ; puis, mettant une épingle dans le trou formé à l'angle supérieur de la *bride*, elle passe le fil autour et elle continue ainsi jusqu'à la première fleur à droite, où elle arrête son fil qui forme alors une rangée de zigzag ; elle revient sur cette rangée en repassant les épingles, et elle réunit avec l'aiguille les parties du fil qui forment zigzag; elle passe ensuite le fil à chaque rangée dans la pointe de celle qui précède. Lorsque la figure de la *bride* est terminée, elle recouvre le tout d'un point noué fait avec du fil très fin, au nombre de sept à huit points très serrés sur chaque coin de la *bride*.



CHAMP DE RÉSEAU QUADRILLÉ AGRÉMENTÉ DE CROIX ET DE BOULETTES PICOTÉES.

Le *champ* de *brides* de certaines dentelles à l'aiguille est parfois remplacé par une sorte de *réseau quadrillé* sur lequel la

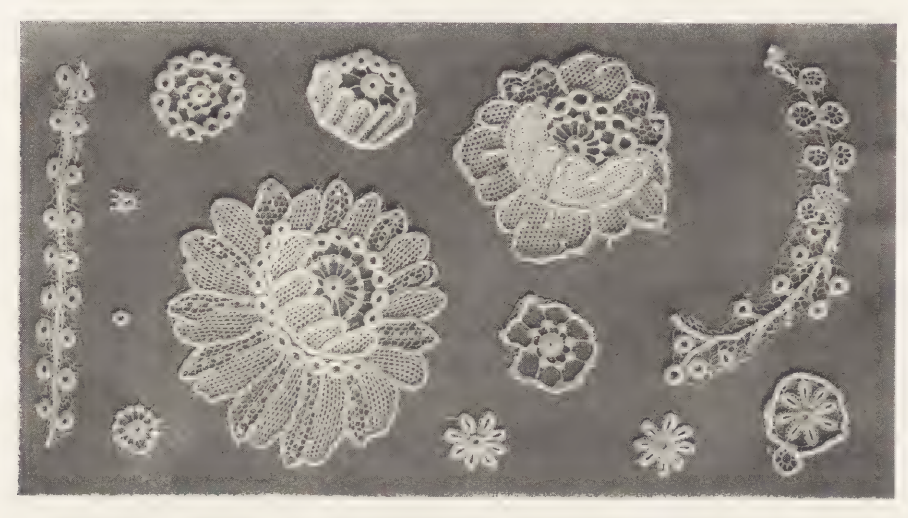


TABLEAU DES MOTIFS UTILISÉS DANS LA FABRICATION DES DENTELLES A L'AIGUILLE A RÉSEAU FIN.

dentellière applique à l'aiguille d'élégantes petites croix ou de minuscules boulettes agrémentées de picots (voir p. 293).

On donne à ces motifs le nom de *points de fantaisie*. Il y en a formant des rosettes, des étoiles, des gerbes, des fleurettes, des points d'esprit, etc. Ces séduisants détails sont si variés qu'il n'est guère possible de les décrire : ils dépendent du goût et de l'imagination de chaque fabricant. Ceux en treillis clair semblable au plus fin réseau se font comme les points de bou-



MOTIFS TRAVAILLÉS SÉPARÉMENT SUR PARCHEMIN ET PRÊTS A ÊTRE INCRUSTÉS.

D'après un travail de Mlle Lug.

tonnière. Nos figures p. 294 donnent la reproduction de quelques-uns de ces délicieux motifs qui ornementent la plupart des dentelles à l'aiguille à réseau fin fabriquées en Belgique.

Les fleurs d'un grand nombre de points de Venise à relief et à *champs* de bride sont entourées d'un cordonnet à relief appelé *brode,* travail par lequel se termine une dentelle ; c'est une sorte de point noué qui dessine les contours et donne aux fleurs et aux rainures l'aspect qui leur est propre. Nos lecteurs peuvent s'en rendre compte par la fleur représentée ci-contre. Cette fleur est entièrement terminée et entourée de *brode* ou *broderie.*

Ce travail exige beaucoup de goût de la part de la dentellière, parce que c'est lui qui



FLEUR TERMINÉE ET ENTOURÉE DE BRODE.

fait valoir le dessin en donnant plus de grâce aux contours.

Pour corriger les irrégularités qui peuvent exister, l'ouvrière passe une dent de



BANDE DE DENTELLE EN COURS D'EXÉCUTION
dans laquelle l'ouvrière doit incruster, au moyen d'un champ de brides picotées, la fleur que représente la figure ci-dessus.



BANDE DE DENTELLE ACHEVÉE — D'après un travail de la maison Luig.

loup dans chaque fleur après l'exécution.

Une fois l'ouvrage terminé, l'ouvrière *monteuse* ou *raccordeuse* sépare le morceau de point terminé du parchemin sur lequel elle l'a travaillé. Elle prend alors un couteau bien tranchant au moyen duquel elle coupe les fils qui se trouvent entre les deux toiles et, s'il reste quelques bouts de fils cassés au morceau du point après qu'il a été détaché du parchemin, elle les enlève délicatement avec ses ciseaux.

Enfin, elle assemble les morceaux travaillés par elle-même ou par d'autres ouvrières, suivant l'indication du dessin pour parfaire la pièce inachevée (voir p. 295).

Elle bâtit les uns contre les autres les morceaux à assembler sur du papier vert doublé de toile ; si c'est une fleur qui se rencontre, elle fait une simple couture ; si c'est le champ, elle fait des *brides* ou du *réseau* pour réunir les parties détachées. La bande que le fabricant a imaginée se trouve ainsi achevée (voir ci-dessus).

Ces procédés très simples en eux-mêmes permettent aux dentellières d'exécuter toute la belle série de dentelles à l'aiguille dont nous allons bientôt étudier en détail chacune des variétés.

ANT. CARLIER.



DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XVII. Des saintes images et des peintures sacrées.



'APRÈS le Concile de Trente et les constitutions provinciales, l'évêque doit veiller à ce que les peintres et les sculpteurs observent les règles canoniques en traitant les sujets religieux.

On y a également porté des sanctions contre les curés qui laissent placer dans leurs églises des images nouvelles, extraordinaires, ne répondant pas aux prescriptions du Concile (Conc. de Trente, sess. 25, in dec. de Invocat. Sanct.) (2).

Ce qu'il y a à observer et à éviter.

Il est interdit de placer dans une église ou dans tout autre lieu une image ou peinture qui contient un faux dogme, qui répugne à la sainte Écriture ou à la tradition, et qui peut être une occasion d'erreur dangereuse pour des personnes ignorantes. On ne représentera donc dans les peintures sacrées que des choses vraies, conformes aux écritures, aux traditions, à l'histoire ecclésiastique et aux usages de la sainte Église, notre Mère.

Est encore proscrit tout ce qui est faux, apocryphe ou entaché de superstition. Qu'on

(1) Voir *Bull. Métiers d'art*, 3e année, nº 6, p. 172.

(2) Dès l'origine, les chrétiens ont orné leurs modestes chapelles autant que leur pauvreté le leur permettait, et, quand ils n'avaient pas d'église, ils choisissaient toujours la salle la mieux parée de la maison où ils se trouvaient. Les *cubicula* des catacombes nous donnent encore l'idée des décorations des premiers temples chrétiens; leurs voûtes sont couvertes de fresques et les archéologues chrétiens y ont retrouvé de remarquables statues. C'est surtout après la paix donnée à l'Église que les artistes chrétiens se mettent à l'œuvre pour orner dignement les temples de leur culte: ils y transportent surtout l'art de la mosaïque, et bientôt on voit reproduits dans l'abside des églises le mystère de la sainte Trinité, les douze apôtres, les images de saint Pierre et de saint Paul et les principaux faits des livres saints.

Pendant la période romane, la décoration des églises se ressent de la barbarie du temps et des troubles suscités par des guerres continuelles. La sculpture présente peu de types dignes d'éloges et la peinture semble ne pas avoir fait un pas en avant.

C'est au XIIe et au XIIIe siècles que l'art de la peinture et l'art de la sculpture prennent leur essor.

Depuis le XVIe siècle on a remplacé les fresques par des tableaux sur bois ou sur toile : ce ne fut pas un progrès, car la peinture murale est la seule qui convienne dans les églises. (PIERRET, *Manuel d'archéologie.*)

A propos de la conservation des tableaux et des retables nouveaux placés dans les églises, une circulaire du 31 août 1903 de M. le comte de Briey, gouverneur du Luxembourg, est ainsi conçue : « Les couleurs transparentes et sombres, telles que les laques, les bruns, les terres, les noirs, broyés à l'huile et qui servent à la peinture des retables, mettent des années à sécher et à durcir; encore leur faut-il, à cet effet, beaucoup de lumière et surtout d'air sec constamment renouvelé. Or, nombre d'églises ne sont pas ventilées; il y en a où pas un seul carreau des fenêtres n'est mobile ; à peine reçoivent-elles, aux grands jours de fête, un peu d'air et de lumière. De là des moisissures que l'on remarque souvent sur les peintures récentes, même les mieux soignées. Ces moisissures s'attaquent d'abord aux laques, aux bruns, aux noirs, puis aux dorures; elles s'étendent enfin sur toute la peinture, l'assombrissent, la corrodent et l'anéantissent.

Les peintures murales souffrent aussi beaucoup du

*

évite les sujets profanes, obscènes, déshonnêtes, les choses curieuses; en un mot, tout ce qui ne porte pas à la piété et offense à la fois les yeux et les sentiments des fidèles (1).

Autant que possible, il faut donner au saint sa véritable figure et non pas celle de quelque personnage vivant ou mort (2).

Sont interdites également dans l'église et dans tout lieu sacré les représentations de chevaux, chiens, poissons ou autres animaux, pour exprimer des événements sacrés, selon l'histoire ou la coutume de l'Église.

De l'ornementation des saintes images.

Leur expression doit répondre à la dignité du saint; il faudra conserver au saint les attributs, les vêtements et les ornements qui lui sont propres (3).

Insignes ou marques distinctives des saints.

Les insignes qu'on représentera sur les saintes images seront conformes aux règles de l'église et devront bien leur convenir.

manque d'air. On ne pourrait trop recommander aux conseils de fabrique de bien ventiler les églises ; c'est le moyen le plus efficace d'assurer la conservation de l'édifice et des objets d'art dont il est orné. »

(1) Les artistes doivent s'attacher aux types essentiellement religieux ; leur pensée sera pure, élevée et chaste (Concile de Trente) ; les nudités même d'enfants doivent être entièrement bannies, car loin d'édifier elles ne font que scandaliser. Le cardinal Pedicini a écrit dans son mémoire sur Anna Maria Taïgi : « Une des allocutions célestes qu'entendit la servante de Dieu se rapporta aux nudités indécentes de peintures qui représentent des enfants. Pendant que la pauvre femme contemplait le mystère de l'Incarnation, devant un tableau de l'église de Saint-Sylvestre au Quirinal, la sainte Vierge se plaignit de cet abus qui n'est pas moins opposé à la sainte pureté qu'à la réalité évangélique *(Analect. jur. pont.,* t. XII, col. 528).

(2) Il ne faudrait pas en prenant cette prescription à la lettre la détourner de son vrai sens. Par *sa véritable figure,* saint Charles entend incontestablement les traits et l'expression qui conviennent au caractère du saint que l'on veut représenter. On peut reproduire le portrait du saint, s'il est connu (et cela n'est pas pour la presque totalité des saints personnages); mais encore ce portrait peut-il être interprété. La reproduction fidèle des portraits, volontiers pratiquée par les artistes modernes, est pour eux une occasion de plus de transgresser les règles de la stylisation et de la décoration rationnelle

Ce qu'il faut éviter surtout c'est l'abus qui consiste à revêtir les saints du visage d'un contemporain ; c'est profaner la sainteté que de l'abriter sous les traits d'un homme dont la sainteté est hypothétique. Après tout, l'invention des artistes, appuyée sur la tradition et inspirée par un religieux idéal, est la source la plus sûre des bonnes représentations sacrées. (N. de la R.)

(3) « Autant que possible, il faut éviter les vêtements d'étoffe ; on sera ainsi plus en conformité avec la tradition. A Rome, il est des statues en grande dévotion parmi le peuple ; leur tête est ceinte d'une couronne ; elles sont couvertes de pierreries, d'ornements d'or et d'argent, mais on ne les revêt d'aucune robe. Seule la statue de saint Pierre, fondue sous saint Léon, avec le bronze de Jupiter Capitolin et placée à droite de la grande nef de la basilique vaticane, est ornée, les jours de fête, d'une magnifique chape et d'une riche tiare » (D'après Pierret, ouvr. cité).

Plusieurs autres ouvrages, parmi lesquels celui de l'abbé Dieulin, invitent à écarter les « statues parées de fleurs, de dentelles et de rubans, affublées de cinq à six robes, de grands manteaux raides,... de colifichets dorés », et trouvent tout cela fort ridicule. — Il faut cependant faire des réserves.

L'usage de parer certaines statues remonte sans contredit à une haute antiquité, et les images les plus anciennement vénérées sont ainsi enveloppées. Seulement, au lieu de robes et manteaux grossiers et mesquins, elles étaient parées de vêtements magnifiques, confectionnés avec les étoffes les plus précieuses. Pourquoi ne tolérerait-on pas qu'au moins les statues de la Vierge soient habillées de vêtements d'étoffe, si d'ailleurs ces vêtements sont convenables ?

(Voir *Bull. des Métiers d'art,* 2e année, p. 8, *A propos d'anciennes statues de la Vierge.)*

On emploiera, par exemple, le nimbe ou l'auréole, des palmes dans les mains des martyrs, la mitre et le bâton pastoral pour les évêques, etc. On y ajoutera des attributs particuliers pour chaque saint.

En tout cela, il faudra respecter l'histoire, la tradition et les prescriptions des Pères.

Le nimbe du Christ sera distingué de celui des saints par quatre rayons en forme de croix. Les saints seuls sont représentés avec l'auréole circulaire.

Endroits qui ne conviennent pas aux images.

On n'en représentera pas sur le pavé, ni sur des surfaces humides où la peinture serait bientôt détériorée, ni sous les fenêtres où elle pourrait être gâtée par la pluie, ni en des endroits où l'on doit quelquefois enfoncer des clous, ni en aucun lieu malpropre ou inconvenant. On évitera même de représenter en ces endroits l'histoire d'un saint, la représentation de mystères et tout symbole de ceux-ci (1).

Rite de la bénédiction des images.

Les images des saints doivent être bénites solennellement et avec les prières prescrites par le pontifical ou le rituel.

Des noms des saints à placer quelquefois sous les images.

Il est bon d'inscrire les noms des saints, au moins de ceux qui sont peu connus, en dessous de leur image. C'est la coutume ancienne que saint Paulin nous rappelle par ce vers : *Martyribus mediam pia nomina signant.*

Ornements accessoires.

Les accessoires que les peintres et les sculpteurs ont coutume d'ajouter aux images comme ornements ne seront pas profanes, immodestes, sensuels, contraires à la peinture sacrée. Il faut donc rejeter les têtes grotesques et difformes nommées *mascarons,* les représentations d'oiseaux, de la mer, de prairies verdoyantes et d'autres choses semblables qu'on ajoute à titre d'ornement ou de perspective. Il n'y aurait de nécessité que pour exprimer des événements sacrés ou pour orner le titre des tables votives (ex-voto) (2).

En un mot les ornements et vêtements des saintes images n'auront rien d'inconvenant et de déplacé.

Des ex-voto.

Les ex-voto, les figures en cire, etc., que les fidèles ont coutume de suspendre dans les églises pour remercier Dieu de leur avoir rendu la santé, de les avoir préservés d'un danger ou de leur avoir accordé un grand bienfait doivent être fabriqués avec les précautions requises plus haut. Souvent, en effet,

(1) Cette phrase (ainsi que le titre) implique que saint Charles faisait la distinction entre les *images* proprement dites, exposées à la vénération des fidèles, et les *représentations* de figures ou de scènes sacrées. C'est aux premières que les règles les plus sévères sont applicables. (N. de la R.)

(2) D'après Benoît XIII, la coutume de l'Église permet certaines représentations profanes. C'est en vertu de cette coutume qu'on pourra figurer les allégories, les vertus, les sibylles et autres représentations analogues.

(N. de la R.) On voit comment le sens de la convenance dans les choses sacrées, poussé à un point très délicat, s'accommode parfaitement avec les exigences les plus sévères de l'art architectural.

ils sont faits d'une manière ridicule, indécente ou superstitieuse (1).

XVIII. **Des lampes et du lampadaire** (2).

Nous allons donner quelques instructions sur les lampes et le lampadaire que l'on suspend devant le saint Sacrement, les saintes reliques et les images.

D'après la coutume et selon les ressources de l'église, les lampes seront en argent ou en laiton. Nous en avons vu dans certaines basiliques qui étaient faites en or. A l'intérieur doit se trouver un vase en verre destiné à contenir l'huile.

Dans les Alpes, où les vases en verre sont exposés à se rompre à cause du froid, il est permis d'employer des vases en cuivre.

Forme des lampes.

Elle a beaucoup varié ; l'Église n'en impose aucune ; cependant, il faut qu'elle soit convenable. Les lampes seront soutenues par trois chaînes de même matière ; elles seront larges par le haut, étroites par le milieu et se termineront par une sorte de nœud.

Forme du lampadaire.

Le lampadaire, destiné à supporter un certain nombre de lampes, sera circulaire et quelque peu élevé en forme de tour ; il peut être orné de plusieurs dauphins auxquels on suspendra les lampes. Anciennement il y avait des lampadaires de ce genre.

Il convient d'employer cette forme dans les grandes églises ; la matière sera surtout le laiton (3).

Le lampadaire pourra aussi consister dans une poutre dorée et ornée de sculptures ; selon l'usage antique, elle pourra être ornementée à sa partie supérieure de dauphins en bois ; sa longueur correspondra au nombre de lampes nécessaires. On peut encore donner au lampadaire la forme d'un triangle ; celui-ci conviendra très bien quand on ne voudra suspendre que trois lampes.

(1) *Ex-voto* est d'une locution latine, conservée dans notre langue, qui signifie *en accomplissement d'un vœu, en manière de remerciement* pour un bienfait obtenu. L'objet offert est un témoignage de reconnaissance envers le saint protecteur. L'ex-voto se fait indifféremment en cire, en métal ou en toile peinte. Dans certaines églises, c'est la mode d'encastrer des plaques de marbre dans les murailles. Ces sortes d'affiches sont peu intéressantes et sont loin d'ajouter un cachet artistique à l'édifice

(2) L'Église a toujours employé des lumières dans la célébration de ses offices, par nécessité d'abord et ensuite pour de nombreuses raisons symboliques. Les premiers chrétiens se sont servis de lumières dans les catacombes, et le nombre de lampes qu'on y a recueilli est vraiment extraordinaire. Si elles avaient simplement servi à dissiper les ténèbres, on aurait cessé d'en faire usage quand il fut permis de célébrer à la face du soleil les divins mystères de la religion. « Si dans toutes les églises d'Orient, dit saint Jérôme, des lumières sont allumées au moment de la lecture de l'évangile, c'est un signe de la joie que nous éprouvons »...

Le mode le plus ordinaire d'éclairage des catacombes consistait en de petites lampes en terre cuite, de forme ronde, ayant deux ouvertures : l'une pour mettre l'huile et l'autre, en forme de bec, par où sortait la mèche. Sur le côté était une partie saillante qui servait à saisir la lampe ou à la fixer dans la muraille de tuf au moyen de ciment. Il y avait aussi des lampes en bronze à un ou plusieurs becs. Quelques-unes, très élégantes, étaient suspendues à la voûte au moyen de chaînes.

(3) Outre les lampes, il y avait dans les églises de grandes couronnes de lumière qu'Anastase appelle *pharos coronatos, lampades cum delphinis*. Elles étaient très remarquables ; malheureusement, elles ont été détruites presque toutes.

Nombre des lampes.

Le lampadaire en forme de poutre supportera trois ou cinq lampes dans les petites églises, sept ou treize dans les grandes, toutes à environ une demi coudée (20 centimètres) l'une de l'autre (1).

Le lampadaire circulaire, en forme de tour ou de colonne, pourra soutenir un grand nombre de lampes, suivant ses dimensions. Elles seront toujours en nombre impair.

Place du lampadaire.

Tout lampadaire, même ne supportant qu'une seule lampe, ne sera pas suspendu sur le côté, mais en face de l'autel, de la sainte relique ou de la sainte image pour laquelle il est établi. La lampe sera à une certaine distance de l'autel, pour que, si l'huile venait à se répandre, les vêtements du clerc ou du prêtre n'en soient pas atteints. Il y aura entre le pavé et la lampe une distance de sept coudées (2^m80) ; elle pourra être plus considérable dans les églises plus grandes (2). S'il y a plusieurs lampes ou lampadaire et qu'on ne veuille en allumer qu'une, on allumera celle du milieu (3).

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)

DU CHOIX DES COULEURS DANS LA POLYCHROMIE DES ÉGLISES.

NOS lecteurs n'ignorent pas que le *Bulletin* s'est toujours prononcé en partisan convaincu de la décoration polychrome des édifices sacrés. Il n'a pas hésité non plus à reconnaître que l'art du peintre décorateur est loin d'avoir obtenu des résultats satisfaisants. Ainsi, point d'illusions : des études continues, approfondies, débarrassées de certains préjugés s'imposent.

L'oiseau sortant trop tôt du nid risque de se casser les ailes. Les meilleurs principes peuvent être compromis par des applications maladroites ou prétentieuses. Donc, soyons fermes dans nos convictions artistiques, mais ne nous lassons pas d'étudier le mode de les produire dans la perfection. C'est le moyen de convaincre les hésitants, comme de piètres résultats sont la façon de les rebuter certainement.

Notamment entourons-nous des opinions émises par les expérimentateurs qui nous ont précédé. Nos amis d'outre-Rhin se sont appliqués largement à la peinture des églises. Sans avoir atteint la perfection ils ont obtenu des

(1) Les lampes suspendues devant les autels et les saintes reliques ont été employées pendant tout le moyen âge. Elles étaient petites, ayant la forme indiquée par saint Charles. Le sommet creux contenait un récipient mobile, en fer-blanc, rond comme une boule, qui recevait l'huile ; au centre sortait la mèche ; la lumière paraissait ainsi à la partie supérieure. C'est encore la forme de la lampe romaine actuelle. La lampe française, semblable à un cône renversé, ayant une veilleuse nageant dans un verre, est complètement différente de la lampe romaine (d'après BARBIER DE MONTAULT, ouvr. cité).

(2) « Jour et nuit, dit le rituel romain, une ou plusieurs lampes doivent brûler devant le saint sacrement ».

(3) La règle romaine est préférable ; la lampe est élevée de manière à ne pas gêner les allants et venants ; mais en dehors des offices, celle du chœur ou du saint sacrement est abaissée à hauteur de l'autel où est placée une relique ou du tabernacle parce que la lampe a surtout pour but d'honorer le saint sacrement ou les reliques.

résultats surprenants. Leurs avis méritent donc d'être attentivement considérés, et c'est à ce titre que nous publions la traduction d'une étude parue dans l'éminente *Zeitschrift fur Christliche Kunst* (1), sous la signature d'auteurs très compétents.

DANS tout édifice quelque peu compliqué, la lumière et l'ombre produisent des reflets divers, qui augmentent ou diminuent l'importance de chaque partie de la construction.

Les moulures fortement saillantes et les masses profilées des piliers doivent leur effet esthétique à l'alternance plus ou moins grande du jour. Grâce à l'ombre et à la lumière, elles aident l'œil à évaluer la hauteur, la longueur et la largeur d'une salle, et à reconnaître facilement les différentes parties architecturales dans l'effet qu'elles produisent l'une sur l'autre.

Le premier but de la polychromie d'une église doit donc toujours être de faire ressortir plus clairement son architecture. Lorsque cette condition principale n'est pas expressément, sévèrement observée, il y a un manque d'harmonie entre la construction et la couleur qui lui sert, pour ainsi dire, de vêtement.

La deuxième condition primordiale de la polychromie d'une église exige que les *endroits clairs* reçoivent des *couleurs claires*, et les *endroits obscurs* des *couleurs plus sombres*.

En troisième lieu, il nous semble qu'il faut aussi prendre ici les règles des *anciens héraldistes* comme ligne de conduite. Ils disaient que, dans la composition des blasons, quatre couleurs devaient dominer, en général; ces couleurs se divisaient en deux groupes. D'un côté, ils rangeaient les métaux : l'or et l'argent, qu'on pouvait remplacer par le jaune et le blanc; de l'autre : le rouge et le bleu, qui étaient considérés comme les véritables *couleurs*. Dans un écusson à fond rouge ou bleu, ils mettaient donc un lion d'or ou d'argent, et sur un fond d'or ou d'argent une figure bleue ou rouge. Autant que possible, couleurs et métaux devaient alterner. Comme couleurs de second ordre, plus rarement appliquées, ils employaient le noir, le vert, le violet et le brun.

Le peintre auquel est confiée la polychromie d'une église tantôt se contente de n'appliquer qu'un certain nombre de couleurs, à la façon d'une tapisserie, tantôt va plus loin et entreprend de peindre également des figures. C'est pour cela qu'il existe deux systèmes de décoration : l'un, plus simple : *peinture décorative* ; l'autre, plus compliqué et plus riche : *peinture historiée*.

I. — Peinture décorative.

Dans la plupart des églises, le premier but de la polychromie, tel qu'il est énoncé plus haut, c'est-à-dire mettre en valeur les parties de l'édifice, est déjà atteint en partie par le contraste des couleurs produit par les matériaux de construction. Les parties destinées à porter les charges, donc les piliers, colonnes, montants, nervures, ainsi que les arcs, encadrements de fenêtres et moulures, sont souvent faites en pierres de taille de meilleure qualité, et mieux tra-

(1) *Zeitschrift fur Christliche Kunst*, 1re année, col. 163 et 303. Dusseldorf, Schwann, édit.

vaillées que les murs et les tympans des voûtes. Les matériaux donnent donc déjà par eux-mêmes un contraste de couleurs qui devient plus accentué lorsque les surfaces des murs et des voûtes sont seules polychromées.

Dans l'église de Saint-Victor, à Xanten, la polychromie ancienne des parties gothiques se basait principalement sur la différence des matériaux employés. Les piliers, les montants et les moulures ainsi que les nervures des voûtes étaient faits de bonne pierre de taille, tandis que les murs de remplissage étaient construits en tuf et en briques, à l'intérieur. Toutes les parties qui portaient les charges, les piliers, montants de fenêtres et arcs, reçurent une couleur gris sombre, faite de terre d'ombre mêlée de blanc. Dans les moulures et les chapiteaux, un fond bleu noirâtre portait des feuillages dorés. Ce fond bordait aussi les clefs de voûte, qui reçurent des figures de couleurs diverses ou étaient ornées de feuillages dorés. Les tympans des voûtes et les murs restèrent badigeonnés en blanc. Seulement, à certains endroits on a retrouvé des traces insignifiantes de peintures murales, servant de tableaux votifs ou remplaçant les pierres commémoratives. Lorsqu'on parla de repeindre l'église, on proposa de mettre des tons gris plus clairs à la place des anciens, prétendûment trop sombres, de remplacer le fond bleu noirâtre des feuillages par un fond rouge, et d'entreprendre quelques autres soi-disant améliorations du même genre. On peignit, en effet, comme essai quelques colonnes et quelques moulures, d'après le nouveau système proposé. Tout le monde fut d'accord pour dire que le ton ancien, vigoureux, faisait le mieux ressortir l'architecture sur les surfaces blanches. Aujourd'hui l'intérieur de l'église est dignement restauré avec les moyens les plus simples, mais dans le rapport le plus étroit avec la partie ancienne.

La sacristie de cette même église Saint-Victor, décorée vers 1532, montre comment le système que nous venons de décrire peut être développé pour atteindre un effet plus riche. Les nervures des voûtes y sont tenues dans le même ton, qu'on employa également pour les parties essentielles de l'église. Elles se coupent en claveaux peints de couleurs éclatantes, et vont finir sur le mur, dans un carré peint, qui imite une grande pierre de taille, d'où sortent les nervures. Des rinceaux et des fleurs montent des coins des tympans de la voûte (1).

La décoration de la *Chapelle de Bourgogne, à Anvers*, nous fait faire un pas de plus dans le même sens. Les parties planes latérales des nervures joignant les voûtes reçurent une couleur rouge, puis vient une gorge bleu foncé, et enfin un tore à listel, doré. Les clefs de voûte sont traitées d'une manière analogue. Les voûtes et les murs portent des feuillages délicats ; ils sont dorés, et quelques écussons y pendent. Un rideau s'étendant jusqu'à hauteur d'homme, peint en couleurs éclatantes, remplit le rôle d'un socle vigoureux (2).

L'exemple le plus brillant d'une poly-

(1) On trouve des détails plus précis à ce sujet dans St. Beissel, S. J. *Geschichte der Ausstattung der Kirche des heil. Viktors zù Xanten*, p. 105.

(2) La grande publication : *Notice sur la Chapelle de Bourgogne, à Anvers*, ne donne, malgré ses planches en couleurs richement exécutées, aucune vue satisfaisante du véritable aspect de la chapelle.

chromie purement décorative se trouve dans la *Sainte-Chapelle,* à Paris, ce joyau de l'art gothique français. Sur ses voûtes bleues sont semées des étoiles d'or ; dans les arcs doubleaux et les nervures, les tores sont dorés, les surfaces obliques rouges et les gorges bleues. L'architecte a changé toutes les parois en fenêtres, dans les vitraux desquelles domine le bleu. Les montants et les réseaux sont peints en tête morte violette, et le tore extrême des fenêtres est peint en vert ; mais ces deux couleurs sont couvertes de dessins d'or. Des trois montants réunis qui séparent chaque fois deux fenêtres, et montent jusqu'à la voûte, les deux extrêmes ont un fond d'or, tandis que celui du milieu a un fond rouge ou bleu et est garni de riches ornements. Sous les fenêtres s'étendent d'élégantes arcatures aveugles, dont les colonnettes et les arcs sont dorés, et encadrent en haut des surfaces bleues, et renferment plus bas une tapisserie composée de rouge, de violet, de jaune et de vert. Les surfaces planes et les parties portant les charges sont donc tellement séparées que les premières paraissent généralement bleues, et les secondes rouges et dorées.

Les peintres distinguent les couleurs chaudes et les couleurs froides. Ils comptent parmi les couleurs *chaudes :* le *rouge,* l'*orange,* le *jaune,* et parmi les *froides :* le *bleu.* Le *vert* appartient, suivant que le *jaune* ou le *bleu* y domine, aux tons chauds ou froids ; il en est de même du *violet,* selon que c'est le rouge ou le bleu qui domine. Le vert et le violet ont pour mission de servir de transition entre les couleurs principales.

Ces couleurs sont réparties de telle façon dans la Sainte-Chapelle que les couleurs froides dominent dans les surfaces planes, et les couleurs chaudes dans les parties qui portent les charges. De plus, dans les couleurs chaudes, le rouge et l'or s'opposent et alternent presque toujours, comme l'exigeaient les anciens héraldistes. L'or est aussi employé pour le bleu et le vert comme séparation et comme couleur servant à la décoration de ces tons mêmes.

En Allemagne existait autrefois un exemple, très instructif, bien que beaucoup plus simple, de décoration de ce genre, dans les peintures de l'église abbatiale de Werden. Cet exemple mérite d'être cité, parce que la couleur froide, le bleu, réuni à l'or, y entourait sous forme de bandes les montants et les nervures ; cela semble donc détruire ce que nous affirmions tantôt à propos de la Sainte-Chapelle, c'est-à-dire que les tons chauds doivent particulièrement être employés pour les parties qui portent les charges, et que le bleu n'y doit être employé que rarement, pour atténuer l'effet de la masse chaude.

Lohde décrit cette polychromie comme suit (1) : « Les montants étaient bleus et enveloppés de bandes d'or en spirales ; leurs chapiteaux montraient des feuillages dorés sur fond rouge ; les nervures des voûtes étaient, comme les montants, peintes en bleu et enveloppées de bandes d'or ou semées d'étoiles d'or. Dans les moulures paraissaient le rouge, le bleu et l'or ; les intrados des arcades du triforium montraient des

(1) L'église abbatiale de Werden, tiré de la revue *Zeitschrift für Bauwesen.* Berlin, 1857. Korn. Page 6 et planche 1.

rinceaux jaunes à feuilles alternativement rouges et vertes ; dans l'intersection de la nef et du transept était peinte sur les pendentifs de la coupole une frise portant sur un fond rouge des feuillages verts et violets, semblables à des palmettes ».

Les murs et les tympans des voûtes étaient badigeonnés en blanc jaunâtre ; dans trois niches et dans les quatre pendentifs de la coupole on avait peint sur fond bleu sept figures de saints. Malheureusement, on ne peut plus savoir si des vitraux peints rétablissaient un certain équilibre, et, le cas échéant, dans quelle mesure.

En jugeant cette polychromie de Werden, il ne faut pas oublier que les bandes bleues et jaunes (or) (comme celles qui ont été conservées en entier à Saint-Géréon à Cologne jusqu'à peu de temps d'ici, et à l'église des Apôtres, par fragments) ne datent que de la fin du XVII[e] siècle, et sont précisément une particularité de cette époque. Seules les autres traces de décoration, à Werden, appartenaient à une époque beaucoup plus ancienne (probablement la fin du XIII[e] siècle). En outre, il ne faut pas perdre de vue que, dans toute décoration, il s'agit d'établir un contraste entre les murs et les membres de l'architecture. L'or et le bleu produisaient un effet sombre par rapport au blanc, dans l'église de Werden ; les colonnes couvertes d'or et de bleu en bandes disposées en spirale se détachaient donc en couleurs sombres sur le mur clair ; ainsi l'avait voulu le peintre.

Dans les restaurations ou dans les décorations de nouvelles églises il conviendrait de prendre pour modèle, non la polychromie de la Sainte-Chapelle, riche et variée et, par conséquent, difficile à imiter, mais celle du « Dôme » de Limbourg : elle conviendrait surtout quand on ne dispose que de ressources modestes.

Ici les parois de la nef principale se divisent en quatre régions horizontales. Dans la partie inférieure, des piliers massifs séparent les nefs latérales de celle du milieu. Dans chaque travée s'élèvent sur les deux arcs inférieurs, *plus lourds,* deux couples d'arcs *plus légers,* qui mettent en communication les chapelles supérieures et la nef principale. Dans la troisième région court une galerie qui a, pour chaque travée, 4 arcs doubleaux. Dans la région supérieure, à côté des voûtes, la muraille est interrompue par deux longues fenêtres dans chaque travée. Chaque pilier se trouve accolé de 3 colonnettes reliant la voûte au pavement.

Dans la polychromie, ces colonnettes ont gardé une simple couleur grise de pierre ; la masse des piliers a, sur un fond gris, des traits rouges-bruns. Les surfaces des murs sont, en général, blanc rougeâtre, donc plus claires que les piliers. Les colonnes des chapelles supérieures de la seconde région, celles de la galerie, et beaucoup de colonnes des fenêtres supérieures sont en pierre noire. Les arceaux reçurent plus d'importance, grâce à des dessins qui les encadrent, ou bien par une couleur plus vive. Souvent ces arceaux, ou leurs dessins, sont bordés de bandes rouges, ou jaune et rouge. Les trois moulures horizontales qui séparent les quatre régions de la construction sont rouges dans leur partie inférieure, jaune au milieu, et bleu en haut ; pourtant c'est le jaune qui domine, parce que le rouge et le bleu couvrent moins de

surface visible et ne ressemblent guère qu'à un encadrement. Entre les tympans des voûtes blanc verdâtre passent surtout des nervures peintes de diverses couleurs, ainsi que des arcs doubleaux et des clefs de voûte analogues. Il est vrai que quelques nervures ont gardé leur teinte grise, comme les montants, mais la plupart ont des bandes rouges et jaunes, ou jaunes, gris-bleu, rouges et jaunes. Entre ces bandes de couleur courent de minces traits blancs qui les séparent. Une description plus détaillée serait difficile à comprendre et fastidieuse (1).

Essayons de décrire l'effet d'ensemble. L'œil trouve, dans la *région inférieure,* des couleurs simples sur des membres d'architecture lourds ; des teintes grises encadrent des murs clairs, rougeâtres. Dans la *deuxième région,* la simplicité de la base est interrompue par des colonnes et des arcs d'une disposition plus riche. Des chapiteaux dorés supportent des arcs et des tores richement décorés. Entre ceux-ci et la moulure décrite plus haut se trouvent, dans les tympans des arcs, des peintures simples, sur fond bleu. Le noir, le rouge, le jaune, le bleu sont les couleurs dominantes. La richesse de cette zone se continue dans le triforium, qui forme la *troisième région ;* sa richesse architecturale est encore relevée par les couleurs. Une forte frise de feuillage ferme, sous les fenêtres supérieures, la partie du milieu, plus riche, et formée de la deuxième et de la troisième région. Plus haut, dans la *quatrième région* autour des fenêtres et dans les voûtes, tout est de nouveau plus simple. Seuls, les encadrements de fenêtres, les nervures, les arcs doubleaux et les clefs de voûte ressortent par la polychromie. La deuxième et la troisième région, plus riches, sont donc encadrées de la même façon par la première et la quatrième. Ainsi le tout apparaît comme une bande divisée en trois dont la partie centrale devient doublement belle grâce à une bordure sans prétention.

Il faut étudier soigneusement la riche polychromie de la nouvelle église Notre-Dame à Sittard, près de Maestricht, où l'on a imité, non sans succès, les motifs du « Dôme » de Limbourg. On reconnaît là combien il faut user de modération et d'économie pour que l'ensemble ne soit pas trop bariolé et l'impression trop tourmentée.

En condensant ce que nous venons de dire en un tableau méthodique des différents systèmes de polychromie, on obtient la classification suivante :

1. Deux tons d'une même couleur sont répartis sur l'ensemble de telle façon que les parties qui portent les charges ressortent plus vivement sur les surfaces des murs.

2. Les surfaces des murs reçoivent, par de simples traits, l'aspect de pierres de taille soigneusement appareillées ; dans les chapiteaux, les feuillages sont dorés, et relevés par un fond rouge ou sombre.

3. Moulures, colonnes, nervures, arcs et encadrements de fenêtres sont peints de diverses couleurs. Les tympans des voûtes et les murs restent simples.

4. Les tympans des voûtes reçoivent des rinceaux simples, qui peuvent aussi être répartis sur les murs. En bas, un vigoureux

(1) La prochaine livraison renfermera une vue intérieure de cette église ; mais obtenue par la photographie elle ne donnera qu'une idée imparfaite, voire même erronée, de la polychromie.

dessin imitant la tapisserie forme le socle. C'est le simple badigeonnage qui domine.

Dans tous ces cas, le but cherché est de faire ressortir les membres architectoniques en teintes sombres sur un fond clair, de sorte que, si l'ornementation est plus riche, les ornements laissent pourtant le plus de place à la couleur du fond. L'effet coloré des ornements ne doit pas faire disparaître le contraste entre les tons fondamentaux qui séparent l'architecture en membres architectoniques et en surfaces intercalées. Autant l'un des contrastes de la polychromie est clair et sombre, autant l'autre est froid et chaud.

L'emploi convenable de ces contrastes est la condition essentielle de tout effet; toutes les autres ressources de la peinture lui sont accessoires. Dans une décoration plus riche, il faut, en règle générale, un contraste entre des couleurs principales chaudes pour les membres architectoniques, et le bleu, froid pour les surfaces intercalées.

5. Dans la peinture décorative la plus riche, toutes les surfaces et tous les membres sont couverts de couleurs variées, et plus ou moins ornés de dessins. Les couleurs froides, surtout le bleu, donnent le ton fondamental pour les surfaces planes; les couleurs chaudes, surtout le rouge et le jaune, font ressortir les membres architectoniques. L'or sert de transition entre les deux et s'introduit partout, telles les plantes grimpantes, en adoucissant et en enrichissant les tons fondamentaux, sans supprimer leur destination, qui est de faire ressortir les membres principaux de l'architecture et de les séparer du fond.

Voilà les cinq systèmes dont dispose l'artiste qui se borne à la peinture décorative. Montrons maintenant le rôle de la peinture historiée et son influence sur le genre dont nous venons de parler.

(A suivre.) ET. BEISSEL, S. J.
FRED. STUMMEL, peintre.
(Trad. par R. KREMER.)

L'ALCOOLÈNE, NOUVEAU GAZ D'ÉCLAIRAGE.

QUE les temps paraissent éloignés où l'on s'éclairait à la lueur des torches de résine, de la chandelle de suif, ou des lampes à l'huile ! Le quinquet, le carcel et tous les perfectionnements eux-mêmes de la lampe à pétrole ont un air bien suranné ... pour les hommes des villes ; mais les grands moyens d'éclairage du XIX[e] siècle ne sont guère à la portée des ruraux : le gaz et l'électricité exigent le plus souvent des installations trop coûteuses et que peut seule amortir une consommation que la campagne n'offre pas. A cet égard encore la grande industrie a dépassé le but : il appartient au XX[e] siècle de ramener les choses à un niveau plus égalitaire. Déjà l'acétylène est venu, à ce point de vue, réaliser un progrès énorme ; mais il est de production dangereuse et désagréable. Les architectes appelés à construire hors des centres, trop loin des usines à gaz et d'électricité ou des rayons de la canalisation, connaîtront peut-être avec intérêt le nouveau moyen éclairant dont on nous annonce le succès. Voici à titre de renseignement en quoi il consiste et quelles sont ses promesses :

Ce système est destiné à être établi dans les écoles, les pensionnats, les châteaux et en général dans tous les établissements non reliés au gaz.

L'alcoolène, tel est son nom, est un dérivé de l'alcool, une espèce de carburation de celui-ci par l'air. Il était connu depuis un certain nombre d'années, mais son utilisation pratique avait échoué jusqu'au jour récent où un hasard heureux a permis d'obtenir ce gaz par un moyen très ingénieux.

On a découvert récemment en Colombie un certain bois communément appelé par les indigènes Rio-Sinu Bolandero, que l'on appelle à présent bois Bouchaud, nom de celui qui l'a mis en exploitation La substance ligneuse de ce bois, deux fois plus léger que le liège, a une particularité remarquable : celle de pouvoir absorber en liquide 95 p.c. de son volume, sans pour cela changer d'aspect.

Ce bois absorbant l'alcool constitue un filtre de premier choix et rend, au moyen d'un système que nous allons décrire, une essence d'alcool capable de donner un éclairage supérieur à celui de l'acétylène.

Ce bloc de bois formant réservoir peut être placé dans un local, même dans un meuble, sans dégager d'odeur éthylique ou autre et, chose étrange, sans aucun danger. Les expériences ont, en effet, prouvé qu'un bloc de ce bois spécial saturé d'alcool et jeté dans le feu ne fusait ni éclatait, la combustion se faisant d'une façon tout à fait normale.

La mise en exploitation se fait au moyen d'une sonde que l'on enfonce dans le bloc de bois au fur et à mesure de la consommation du gaz. L'inventeur place la sonde plus avant dans un tube-guide hélicoïdal, ce qui permet son enfoncement graduel.

Des ouvertures ou fenêtres rectangulaires percées dans le tube-guide mettent les couches en contact avec des ouvertures identiques pratiquées dans la sonde, ce qui se produit au fur et à mesure de la descente de cette dernière, et est indiqué à la surface. Ces fenêtres sont ménagées afin de régulariser l'extraction de l'essence gazéifiée. Un appareil surmontant la sonde indique la diminution progressive du gaz d'alcool. Lors de l'absorption complète, il suffit de réimbiber le bloc pour le faire servir à nouveau.

La sonde est ensuite réunie par un tube en caoutchouc à la canalisation, laquelle est la même que pour le gaz et alimente indistinctement les becs actuels, Auer, Denayrouze, etc.

Voici donc le système décrit à l'exclusion de toute donnée scientifique.

Il est à remarquer que ces installations peuvent se créer où le gaz a échoué. D'après les novateurs, une usine à gaz, qui eût nécessité une dépense de 50,000 francs, peut être remplacée par une usine à alcool de 5,000 francs ; il s'en suit une réduction de 90 p. c. sur les frais d'installation.

Le gaz arrivera tout prêt à la consommation ; les distilleries d'alcool l'auront envoyé dans leurs fûts habituels.

L'économie qu'il procure est de :

66 p. c. sur l'éclairage au pétrole ;
50 p. c. » » à l'acétylène ;

soit pour une consommation de 150,000 bougies-heures coûtant :

	au pétrole	255 francs.
	à l'acétylène	150 »
ne coûte	à l'alcool que	75 »

Des applications faites semblent avoir

donné pleine satisfaction et ont démontré la supériorité de l'éclairage à l'alcool sur celui à l'acétylène et au pétrole. Récemment, au cours d'une conférence donnée sur ce sujet à la Bourse de Bruxelles, où la Chambre syndicale du bronze et de l'éclairage célébrait le x[e] anniversaire de sa fondation, les locaux étaient éclairés par ce système, à l'entière satisfaction des auditeurs.

A. D.

UN PROJET DE BASILIQUE.

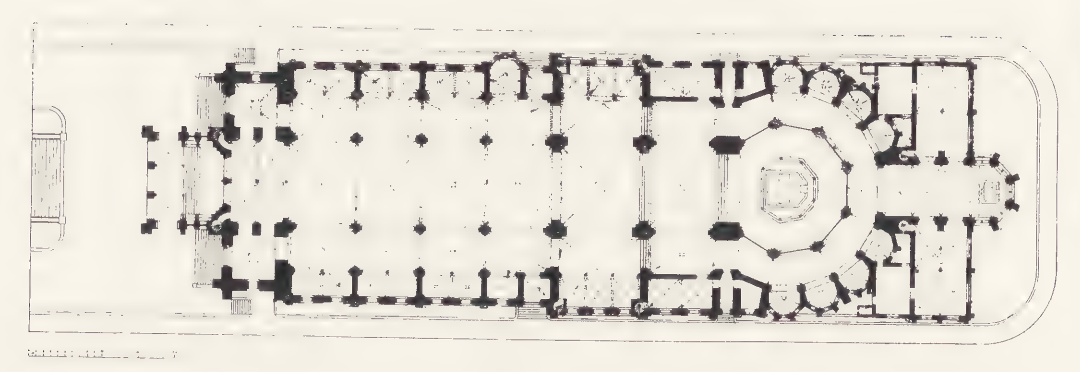


LE *Bulletin* a le plaisir d'offrir à ses lecteurs la primeur d'une belle œuvre, que des circonstances indépendantes de son mérite empêcheront de réaliser, mais qui n'en sera pas moins du plus haut intérêt pour tous les amis de notre art national. C'est le projet d'une basilique à élever à Bruxelles, au quartier nord-est, en l'honneur du Sacré Cœur de Jésus, projet dû au talent du R. Frère Marès, le distingué inspecteur des écoles Saint-Luc.

Avant de présenter l'œuvre en elle-même, voici d'abord en deux mots son histoire.

L'idée d'élever à Bruxelles une basilique nationale date de plusieurs années déjà. Elle doit, pour une grande part, son actualité à l'encyclique de Sa Sainteté Léon XIII consacrant le xx[e] siècle au Sacré-Cœur de Jésus. D'autre part, la basilique de Montmartre, édifiée par la générosité des catholiques de France, fit surgir l'idée qu'on pourrait peut-être faire chez nous la même chose, voire même mieux. Un emplacement semblait se prêter à merveille à la réalisation d'un tel projet : dans le quartier nord-est de Bruxelles, quartier moderne, bien exposé, bien accessible de toutes parts, un terrain spacieux avait été aménagé au dessus du square Ambiorix pour l'érection de l'église de la nouvelle paroisse du Sacré Cœur. Certaines personnalités éminentes proposèrent de réunir en un seul ces deux projets et de faire de cette église paroissiale une basilique, un monument de la piété de tous les Belges et un gage de leur attachement au divin Rédempteur. Des notabilités furent consultées et se trouvèrent d'accord pour demander un avant-projet au R. Frère Marès. Ils ne pouvaient évidemment faire un meilleur choix ; aussi, après quelques mois de travail, le vénéré inspecteur des écoles Saint-Luc présenta un projet répondant adéquatement à tous les desiderata. C'est celui que nous publions.

Ce travail préliminaire était prêt lorsque la haute intervention de S. M. le Roi fit surgir l'idée d'élever la basilique non pas au quartier Nord-Est, mais au plateau de Koekelberg, en face du boulevard Léopold II. Tout en étant beaucoup mieux exposé et dominant entièrement la capitale, cet emplacement permettait de faire plus large et plus grand. Il avait surtout l'avantage inappréciable de ne pas forcer l'architecte à contenir son inspiration dans les tracassières limites d'un terrain, mais de laisser le champ bien libre à son génie. Par le fait même des supériorités du nouvel emplacement, le projet Marès, très concret, très particulier



PROJET DE BASILIQUE A ÉDIFIER AU SQUARE MARGUERITE. Arch. Fr. Marès.

et adapté jusque dans ses derniers détails à un milieu déterminé, ne pouvait s'exécuter ni à Koekelberg ni partout ailleurs. Il était donc condamné à être enfoui dans les cartons.

Il y serait sans doute resté éternellement, et jamais personne n'en aurait soufflé mot, étant donné la modestie — que des journalistes ont appelée farouche — du vénéré Frère inspecteur, si le nom de l'auteur du premier projet n'avait été divulgué. Dès lors, les amis du R. Frère Marès ont tant fait qu'ils ont obtenu de pouvoir livrer son travail à la publicité. Notre publication n'a donc pas pour but de présenter un prototype au projet de Koekelberg. Nous sommes trop respectueux de la personnalité artistique et nous insistons trop souvent sur l'influence du milieu sur l'œuvre pour qu'on nous suppose une intention contraire. Mais nous nous sommes dit que la génération d'artistes actuels ne doit point être privée de la leçon d'un bel exemple. Il ne faut pas hésiter à montrer comment, à notre époque de plagiats et de pastiches, peut se concevoir et s'engendrer une œuvre grandiose qui, quoique rattachée à la saine tradition par des racines profondes, soit en même temps un monument original et national, propre à la Belgique et au XXe siècle et, de plus, l'expression d'une idée grande et d'un noble sentiment.

Le projet du Frère Marès est tout cela. Une rapide description, mise en parallèle avec les clichés que nous en donnons, ne manquera pas d'en convaincre les lecteurs.

Le terrain dont disposait l'artiste a la forme d'un rectangle très allongé, mesurant 152 mètres de long sur 37 de large (1).

(1) Principales mesures de l'édifice projeté :

Façade principale (ouest) :		
Hauteur des tours	93	mètres.
Pignon (nef)	49	—
Porche	15	—
Largeur des tours	11.50	—
Id. façade	32	—
Id. transept	36	—
Façade (côté) :		
Hauteur tourelle (transept)	74	—
Dôme	87	—
Largeur nef, axe en axe	13	—
» » travée »	9	—
Hauteur » sous »	33	—
— bas côté	17	—
— chapelles	7.50	—
— ovine	46	—
Longueur totale de l'église	120	
Baldaquin en cuivre de l'autel, hauteur	18	—
Statue du Sacré-Cœur.	5	—



ARCH. FR. MARÈS.

PROJET DE BASILIQUE A ÉDIFIER AU SQUARE MARGUERITE. COUPE TRANSVERSALE SUR LA NEF.



PROJET DE BASILIQUE A ÉDIFIER AU SQUARE MARGUERITE. FAÇADE OCCIDENTALE

ARCH. FR. MARÈS



ARCH. FR. MARÈS.

PROJET DE BASILIQUE A ÉDIFIER AU SQUARE MARGUERITE. FAÇADE MÉRIDIONALE.

Back of
Foldout
Not Imaged

Il est situé à l'est du square Ambiorix et son axe est dirigé exactement du couchant au levant, ce qui présentait le grand avantage de permettre l'orientation de l'église, chose de première importance au point de vue liturgique, technique et esthétique.

Vu la déclivité du terrain, l'édifice est précédé, du côté du square Marie-Louise, d'un large escalier et de deux rampes en pente douce pour voitures.

Un grand porche en hors d'œuvre, faisant saillie sur la façade principale, donne accès à l'édifice. Ce porche reçoit sur le trumeau du milieu la statue de la sainte Vierge. Le tympan est décoré d'une figure du Christ Sauveur du monde, accosté des statues de saints Pierre et Paul. Les deux pinacles d'angle abritent des anges, tenant l'un les armes de l'Église, l'autre celles de la Belgique.

Le plan de l'église elle-même est des plus originaux et témoigne d'une extraordinaire faculté d'adaptation. Tel était le problème ardu qui se posait : produire un monument bien pondéré, aux lignes bien harmonieuses, sur un emplacement absolument disproportionné, présentant en longueur plus de quatre fois sa largeur. Un monument à cinq nefs eût été mesquin : on aurait dû sacrifier la largeur et l'on eût produit l'effet de galeries de cloître. L'auteur s'est donc décidé avec raison pour le plan à trois nefs, tout en ajoutant latéralement des chapelles peu profondes, consacrées aux saints patrons des divers diocèses du pays. Quant à l'espace en longueur, il le franchit en quatre travées grandioses d'un enjambement de 9 mètres. Le transept n'a aucune saillie, il ne fait office que d'une travée plus large et contribue lui aussi puissamment à racheter l'excès de longueur, de même que l'élévation des voûtes, suspendues à 35 mètres de hauteur. Les six piliers de la grande nef supportent sous dais les statues des deux patrons de Bruxelles et celles des principaux patrons de chaque diocèse de la Belgique.

Deux jubés sont disposés dans les ailes du transept et aux quatre grands piliers sont adossées les statues des évangélistes.

L'avant-chœur, surélevé de plusieurs marches, donne accès au sanctuaire, qui présente la forme grandiose d'un dôme de 87 mètres de hauteur, renfermant sous un baldaquin en cuivre l'autel principal avec la statue colossale du Sacré Cœur. Ce sanctuaire est entouré d'un déambulatoire et de sept chapelles rayonnantes dont celle du milieu, beaucoup plus grande, pour le Saint Sacrement. C'est dans le sanctuaire que l'art et la splendeur sont principalement concentrés. Sous la coupole s'élève un ciborium de près de 18 mètres de hauteur, en laiton rehaussé d'émaux et de mosaïques et porté par des colonnes couronnées d'anges tenant les emblèmes de l'amour de Jésus-Christ.

Sous ce dais d'une richesse incomparable s'abrite la table d'autel surélevée de sept marches. Derrière la tombe, isolée, le tabernacle, sous la garde de deux séraphins, au pied de la statue du Sacré Cœur. Celle-ci, avec son socle orné de groupes en relief, forme ainsi retable à l'autel et au tabernacle.

La décoration de l'intrados de la coupole comporte le Christ dans la gloire entouré des saints les plus célèbres depuis l'origine des temps. Les piliers supportant le dôme sont reliés par des clôtures en cuivre ornées de prophètes et de saints personnages. L'en-

trée du sanctuaire représente en mosaïque les pouvoirs divers, les diverses professions, les classes sociales, etc. Chacune des chapelles rayonnantes a son autel et sa clôture.

L'extérieur n'est pas moins remarquable que la disposition intérieure. Le lecteur jugera avec nous que sa vue frappe de prime abord par l'harmonieuse pondération de ses parties et par son effet simple et sévère qui convient si bien à notre climat du Nord.

Le souci de la proportion est poussé si loin qu'il diminue peut-être au premier aspect les dimensions imposantes de l'édifice, et il faut se convaincre par la vue des silhouettes humaines et des maisons dessinées à l'échelle qu'on est en face d'une église dont peu d'autres dans la chrétienté égalent l'importance. Le coût total de la construction est estimé à 8 millions de francs environ. Pour le reste, nous laissons au lecteur le soin d'apprécier d'après les plans les mérites propres de chaque partie de l'édifice et nous ne doutons point qu'ils ne soient unanimes à trouver, avec toutes les notabilités de l'art en Belgique, les projets du Frère Marès absolument supérieurs. Ils regretteront de ne pouvoir un jour offrir au Sauveur du monde, avec tous les Belges, cette œuvre réalisée, comme monument de l'art national et comme témoignage de la reconnaissance et de l'amour de la catholique Belgique.

Nous pouvons cependant nous consoler dans l'attente du nouveau projet que tous nos compatriotes demandent impatiemment au talent de M. Langerock. Devant ce talent, devant la beauté de l'emplacement et devant la grandeur de l'idée à réaliser, nous avons le droit d'espérer une œuvre de haute valeur et qui sera reçue avec enthousiasme par tous les Belges. Tout le monde, en effet, semble applaudir à l'idée d'une basilique ; les journaux de toute opinion l'ont reçue avec faveur et NN. SS. les évêques en ont récemment fait l'objet d'une lettre pastorale. S. M. le Roi et d'autres personnalités éminentes ont donné l'exemple de la générosité en souscrivant des sommes importantes pour sa réalisation. On peut espérer que cet exemple sera suivi et que bientôt la Belgique aura son sanctuaire national digne par son ampleur et sa splendeur des ressources, du savoir et surtout de la foi du peuple belge.

Nous avons pleine confiance dans le talent de M. Langerock qui n'en est plus à son coup d'essai ; son projet sera pour le plateau de Koekelberg ce que celui du Frère Marès aurait été pour le square Ambiorix. Autant que ce dernier, il sera œuvre *nationale* et *moderne,* car c'est là ce qu'exige le pays. Il serait souverainement regrettable si quelque chose d'étranger devait défigurer une œuvre destinée à personnifier *nos* sentiments à nous. La Belgique est prête à délier sa bourse pour avoir *son* sanctuaire, mais une ingérence quelconque d'éléments étrangers serait une cause d'insuccès. Beaucoup de nos concitoyens préféreraient se passer de basilique que de voir s'intituler *sanctuaire national* un pastiche quelconque d'œuvre exotique. Faisons cette remarque non pour M. l'architecte Langerock qui a mérité plus que n'importe qui de l'art national, mais pour réagir contre une tendance qui se fait jour dans certains milieux : celle de décrier ex-professo tout ce qui se produit chez nous aujourd'hui et de n'encou-

rager que des productions étrangères. Pourquoi vouloir nous inonder d'œuvres, belles peut-être en elles-mêmes, mais qui sont conçues pour d'autres climats, qui reflètent d'autres idées et qui surtout ont le tort de nous supposer incapables de nous suffire dans le domaine de l'art ? Le projet que nous publions aujourd'hui suffirait à réfuter ces tendances, et nous espérons que bientôt M. Langerock leur donnera un nouveau démenti tout aussi formel et non moins illustre.

ABBÉ R. L.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A MONS



L'ÉGLISE de Sainte-Waudru, bien que terminée avec le XVIe siècle, est une ancienne collégiale d'une noble architecture. Comme beaucoup de ces églises dans notre pays, où les chapitres puissants étaient aussi nombreux que les évêchés étaient rares, elle tend à prendre une importance de cathédrale. Elle a de nombreuses et belles chapelles rayonnantes où les chanoines célébraient leurs messes, et le chœur où ils chantaient l'office était autrefois clôturé vers le transept par un jubé monumental. Elle renferme un mobilier intéressant, et il faut la voir comme un bel exemple de l'art ogival à son déclin. C'est une des plus belles églises de la Belgique. On a bien fait de la restaurer. On fait bien de continuer à lui accorder beaucoup de soin.

Comme toujours, cette sollicitude s'adresse toute au monument et fort peu à l'église. Les savants y trouvent leur compte, les dévots beaucoup moins.

En voici une fois de plus la preuve :

Le jubé dont nous venons de parler était l'œuvre de Dubrœucq, un sculpteur montois du XVIe siècle. Apôtre fort personnel de la renaissance, artiste original, plein de mouvement dans ses compositions, très prisé sans doute de ses contemporains et dont la mémoire est très estimée des archéologues depuis quelques années. N'exagérons pas pourtant les qualités de Dubrœucq. A Mons, il fut le premier ; il reste une des gloires artistiques de la cité, cela se comprend. De là à le représenter comme un des génies de son temps et de son art, il y a de la marge à franchir.

Il a taillé pour Sainte-Waudru un retable (chapelle Sainte-Marie-Magdeleine) qui est parvenu jusqu'à nous. Quant au jubé, l'invasion française de 1797, qui dépouilla la collégiale, se chargea de le jeter bas.

Quelques gros morceaux, statues et bas-reliefs, ont été recueillis avec soin et ornent toujours l'église. Il reste, en outre, de l'œuvre complète des dessins assez précis. Tout cela étant, l'on s'est mis sérieusement en tête de réédifier coûte que coûte le jubé de Dubrœucq.

Notre pays possède encore un certain nombre de jubés à l'entrée des chœurs. Il en est de fort beaux, œuvres curieuses et même admirables de sculpture monumentale, nobles clôtures pour le sanctuaire, hors d'œuvres respectueux de la ligne architectonique de l'édifice, bien reliés, bien proportionnés, beaux en un mot. Il en est qui sont presque tout le contraire : masses de marbres précieux encastrées dans des architectures légères, lourdeurs à fleur de terre coupant à la base les élans des piliers, excroissances disgracieuses et enlaidissantes.

On ne doit pas regretter leur enlèvement, qu'il soit le fait de la guerre ou celui de la restauration. Il n'est pas difficile de mettre mieux à leur place.

Quant aux premiers, les beaux jubés, faut-il les enlever ? Dieu nous en préserve par le temps qui court, mais gardons-nous de répondre définitivement à cette question. Et s'ils sont enlevés, faut-il les rétablir ?

Il en est d'eux comme des stalles ; remettez-les si vous remettez les chanoines pour les occuper, si vous rendez à ce chœur sa vie avec ses offices et ses desservants.

Il est clair que les offices paroissiaux doivent se faire au vu des paroissiens. Dans les collégiales qui assumaient le service d'une paroisse, celle-ci avait son autel hors du chœur (1).On ne trouve point de ces jubés-clôtures dans les églises ne possédant pas un chapitre. Contre ces jubés qui cachent presque entièrement la vue du chœur se trouvaient toujours appuyés plusieurs autels. On devrait soigneusement les garder et transporter la célébration des principaux offices dans le transept, ce qui serait rationnel et constituerait, d'ailleurs, un retour pur et simple aux anciens usages.

Au lieu de cela on enlève les autels du transept. Ce fut le cas, si j'ai bonne mémoire, à Louvain.

Donc, classons le jubé de Mons parmi les meilleurs, admettons même qu'il soit unique dans son genre et gardons-nous de le rétablir.

Que les paroissiens puissent suivre des yeux les offices au maître-autel et l'art fera bien un meilleur emploi de l'argent qu'on voudrait dépenser là : il ne se prête guère à des besognes de ce genre. L'archéologie, elle, s'en trouve peut-être fort bien; mais l'art proteste contre de telles reconstitutions. Qu'on les fasse en stuc, dans les musées : elle coûteront moins, seront mieux à leur place et rendront les services qu'on attend d'elles. Quant à l'art vrai, il demande qu'on l'emploie à une fin pratique, en matière religieuse aussi bien qu'en matière civile. La splendeur, sinon la décence, du culte réclame pour les églises tant de travaux utiles, des autels, des chaires, des confessionnaux, des tentures, des vitraux, des peintures. Ces objets servent, tandis que les jubés comme celui de Mons desservent.

Nous ne cesserons de le redire à ceux qui méconnaissent ou qui oublient trop facilement quelles sont les conditions essentielles de l'art véritable comme à ceux qui persistent à consacrer sur l'autel de l'*art pour l'art :* Il faut moins de science et plus de vie dans les restaurations ; assez de reconstitutions factices, mortes, inutiles. Ensuite, il faut plus de respect pour les exigences du culte, dussent-elles froisser des formules reçues. Le travail du restaurateur et celui de l'architecte doivent être soumis aux mêmes principes fondamentaux.

Avons-nous tort de revenir souvent à cette question, alors qu'elle touche à une de ces erreurs communes, qu'on ne déracine qu'avec peine ?

Les exemples foisonnent de travaux de pure reconstitution archéologique.

Dans l'église d'Hérent, le premier étage de la tour est mis en communication avec la nef par des arcatures à jour. C'est une ancienne chambre des pénitents publics. Elle était, sans doute, précédée autrefois d'une galerie et on y avait accès par un escalier en colimaçon dont les traces sont ou ont été visibles au côté sud. On nous a dit qu'une église étrangère présentant un exemple analogue possède un escalier avec cage ajourée, fort intéressante... là-bas(2). Quoi qu'il en soit, on a bâti à Hérent un escalier semblable, travail coûteux, au côté nord de la tour. Il est gênant, entretient avec l'église des rapports d'unité douteuse et servira à quoi ?

N'oublions pas non plus que la Commission royale des monuments propose de reconstruire une partie des voûtes de l'église abbatiale de Villers, afin de rendre à la nef son aspect d'il y a vingt-cinq ans ! C'est de la belle fantaisie. Laissons les ruines ce qu'elles sont : qu'on les arrête tant que l'on peut pour l'intérêt qu'elles ont, à la bonne heure. Oh si, par impossible, un jour Villers devait reprendre une destination; si des moines, par exemple, rentraient pour

(1) Comme cela est encore dans les cathédrales ; là le chœur continue à fonctionner. Dans les collégiales, le chœur a été désaffecté : si l'on veut y transférer l'office paroissial, il faut le mettre à même de servir à cette fin, notamment en enlevant le jubé qu'on remplacera par une clôture plus ajourée. Si l'on ne peut se résoudre à cette mesure, il faut se garder d'opérer un transfert si peu pratique.

(2) Ces escaliers sont nombreux en France. On n'en voit guère dans notre pays.

l'habiter, ce serait autre chose, nous dirions : que l'on reconstruise cet édifice admirable.

Dans cette ruine on a découvert des tombeaux non violés de nos anciens princes. La Commission propose de restituer les sépulcres et d'y laisser les corps. La science ou la poésie qui inspire cette proposition est bien macabre (1). Au surplus, elle est bien peu respectueuse des reliques de nos anciens souverains. Que l'on fasse d'elles ce qu'on ferait des plus humbles restes recueillis dans des fouilles ou sous des décombres : qu'on leur rende une sépulture honorable. L'église Saint-Pierre de Louvain a revendiqué l'honneur de recueillir ces ossements. C'est sous son pavement que reposent plusieurs ducs de Brabant. Espérons que les cendres d'Henri II et de Sophie de Thuringe y seront déposées aussi, avec le respect qui est dû à des morts pieux et illustres.

En quoi cette solution desservira-t-elle l'Art, serviteur nécessaire des nobles sentiments ? On le voit, nous ne voulons pas que rien se perde dans notre patrimoine qui ait une valeur d'art ou d'histoire. Nous ne suivons pas ceux que l'on a désignés du nom de poétiques ou de pittoresques, qui éprouvent un plaisir languissant à voir la poudre, les vers et les mousses parasites envahir nos édifices, poursuivre leur ruine prochaine ; mais nous n'admettons pas non plus avec quelques savants archéologues que notre vie de tradition, d'action et d'espérance soit étouffée sous les calculs spéculatifs d'une science qui, livrée à elle-même, est mobile, incertaine, imparfaite et socialement stérile.

Pour ne pas nous être rangés dans l'un ou l'autre de ces deux camps, on nous a reproché — oh ! si gentiment — de ne pas savoir ce que nous voulions (2). Nous le savons fort bien, et nous ne cessons de le dire et nous ne cesserons tant que l'on nous comprendra.

Nous voulons que l'on conserve ce qui doit être conservé pour des services, des enseignements, des inspirations actuellement utiles ; que l'on modifie ce qui doit être modifié pour le même but ; en un mot, qu'on laisse la vie aux vieilles choses vivantes, qu'on ne les ampute pas, qu'on ne les tue pas, qu'on ne les ambaume pas ; qu'elles puissent donc nous rendre, à nous comme à nos pères, ainsi des œuvres modernes, tous les services dont elles sont capables, et, pour cela, qu'on ne vienne pas les soustraire à l'action de nos idées et de nos sentiments.

E. G.

❦❦❦

A GAND

Un étranger de passage en cette ville nous écrit :

Pouvez-vous expliquer comment, dans cette belle cité de Gand, si riche en monuments construits dans le style local et rationnel, l'on a pu élever entre deux édifices anciens des plus intéressants une horrible bâtisse lourde, disgracieuse en pierre blanche et en style classique ?

Du côté du *S her Gheeraerts Duivelsteen*, en effet, on a démoli un groupe de maisons que l'on a remplacé par le nouveau siège de la succursale de la Banque nationale, espèce de longue galerie à fenêtres énormes rappelant les jours des usines, couronnée de distance en distance par des vases (!) et surmontée aux deux extrémités par des sortes de pavillons polygonaux. Cet édifice, qui a une prétention de

(1) Parmi les nombreux visiteurs de l'abbaye, pour un artiste on compte cent touristes plus ou moins badauds. Sans le vouloir on est amené à prendre la conservation de ces tombeaux au milieu de ruines si impressionnantes comme la mise en scène d'un détail sensationnel que les guides qui affectionnent le tragique et le sépulcral sauront faire valoir d'une voix convenablement creuse. Qu'ils en fassent ainsi pour les prisons, les oubliettes et autres fables. Mais on aura à cœur, espérons-le, de ne pas mêler à ce comique la gravité réelle de tombeaux occupés par des restes glorieux.

(2) La *Revue de l'art chrétien* a écrit (v. 1re liv. 1904, p. 81), en rendant compte de notre article *Modération* (*Bull.*, nov. 1903, p. 129) : « La vérité là-dessus, il la sait, mais ne veut pas la dire ! » Erreur, *Revue*, le *Bulletin* a dit bien souvent déjà ce qu'il pensait sur la question des restaurations. A part ce commentaire et un autre, le compte rendu de la *Revue* est exact mais fielleux, ce que nous regrettons sincèrement.

paraître du XVIII[e] siècle, est affreux en lui-même; il fait le plus déplorable effet entre les deux monuments voisins : le chœur de Saint-Bavon et le vieux *steen* en moellons, d'une architecture rude mais noble, que le nouveau bâtiment écrase. L'air disgracieux et le ton maladif de celui-ci se repoussent encore davantage près de l'allure fière des vieux édifices.

Cet attentat à l'esthétique est bien fait pour surprendre en une ville qui, des premières, a conduit la lutte pour les principes rationnels de l'art. R. K.

MALINES

LA reconstitution du Grand-Conseil (1) dont sont chargés MM. les architectes Langerock et van Boxmeer va bientôt entrer dans la phase d'exécution.

Nous croyons savoir que les études sont pour ainsi dire complètement terminées, et qu'il entre dans les intentions du gouvernement de faire commencer les travaux dans le plus bref délai.

Il est à peine besoin de dire que, malgré des découvertes intéressantes faites au cours du dégagement du palais, les études de reconstitution ont été hérissées de difficultés de toute espèce ; l'intention des architectes est de solliciter l'intervention des pouvoirs publics aux fins de leur permettre la reproduction en staff d'une partie de la façade en grandeur d'exécution.

Il appert des renseignements puisés à bonne source que cette intervention devait faire d'autant moins défaut que de hautes personnalités du pays s'y intéressent vivement; aussi a-t-il été décidé de reproduire les parties principales des façades du palais du Grand-Conseil reconstitué à l'Exposition de Liége de 1905 ; il ne resterait plus qu'à choisir un emplacement et une adaptation convenables.

Tous les amis de l'art adresseront des louanges méritées à ceux qui ont rendu possible cette reproduction et des félicitations au comité de l'exposition qui a su se ménager ce « clou » dont le succès ne fait aucun doute.

A. v. H.

VARIA.

ON VIENT DE NOUS COMMUNIQUER la photographie d'une sculpture en albâtre découverte il y a peu de temps à Hoogstraeten, et l'on nous fait remarquer qu'elle ne fournit qu'une idée incomplète de l'original.

L'intérêt de celui-ci, on le devine en voyant la reproduction, doit être pénétrant. Comme l'ivoire, comme certains marbres et certaines pierres, l'albâtre riposte à l'atteinte du ciseau en répandant un ton de vie dont les bons sculpteurs ont su tirer un parti précieux et qui ne s'atténue guère avec le temps.

Mais le même phénomène détourne au profit de certains effets de lumière la fidélité du procédé photographique.

Cette réserve faite pour nous dispenser d'un jugement sur l'impression générale et sur l'aspect de certains détails, disons que la reproduction ci-contre suffit cependant à autoriser bien des réflexions.

Nos lecteurs qui ont la mémoire fidèle seront frappés, comme nous le fûmes, au premier abord, des analogies de ce groupe avec l'*Annonciation* publiée autrefois par le *Bulletin* (2) : Même ton décoratif de la mise en page, de la technique, du dessin général et des détails ; même conception, même stylisation, même force, même noblesse, même justesse d'expression, mêmes anomalies aussi : défectuosités étranges ressortant violemment sur les qualités savantes du travail. Voyez donc comme

(1) Voir plus haut, p. 134, la description donnée par M. van Boxmeer.

(2) *Bull.*, 2[e] année, pages 351 et 382.

les têtes sont parfaitement ceintes, comme les attitudes des personnes divines sont étudiées. Et remarquez le mouvement des bras de la Vierge et — rappel typique — les mains sans épaisseur, taillées en feuilles, trop grandes. Comparez encore l'attitude de l'ange de « l'Annonciation » et du *donateur* de cette sculpture et la *sauvagerie* du phylactère que tiennent l'un et l'autre. Puis, à côté, des détails savoureux, comme le petit ange tenant les pieds de la Vierge dans ses mains !

Et voici bien encore une de ces audaces iconographiques comme nous en constations dans l'Annonciation, quoique ici rien ne sorte des limites d'une orthodoxie assurée.

La Vierge, encadrée et isolée comme il convient par une *gloire*, donne à cette scène je ne sais quelle allure classique tant elle est dans la norme. Les anges portent Marie, comme le veut la vraie doctrine, et le chérubin issant d'une nuée (la même d'où sort le Père dans l'Annonciation) semblerait n'être là que pour affirmer la pensée de l'iconographe, s'il ne faisait en même temps à la figure centrale un élégant piédestal. Quant à l'homme tenant le phylactère, bien que déchaussé, il doit être un donateur (à moins de figurer un apôtre ?) et il se trouve à la place qui lui convient.

La Sainte-Trinité est superbement développée dans la zone supérieure du tableau. Chose curieuse pour l'époque, elle est figurée sous les traits de trois hommes égaux en âge (1). Le fils se distingue cependant à son costume composé d'un manteau et d'un tortil représentant la couronne d'épines.

Ce n'est pas seulement en ce qui concerne la composition que ce groupe diffère, et à son avantage, du bas-relief de l'*Annonciation*. Sa sculpture a plus de souplesse. Les draperies notamment sont moins roides ; mais, d'autre part, elles sont moins élégantes, plus lourdes, et les physionomies des personnages offrent moins de finesse.

D'une manière générale ce panneau présente les indices d'une époque plus basse que celle de l'*Annonciation*. Il ne semble pas que l'on puisse faire remonter ce travail au delà des dernières années du XVe siècle.

Que l'on se garde donc d'attribuer, comme il arrive si souvent, à un seul maître des œuvres frappantes d'analogie. C'est mal se représenter la vie artistique d'autrefois pénétrée de traditions de corps, d'école et de métier ; cela est surtout dangereux dans les œuvres d'une certaine spécialité. Des professions, tels les tailleurs d'ivoire, ne se sont-elles pas montrées conservatrices des procédés coutumiers, tandis que d'autres



Appt à M. L. Jagenau. L'ASSOMPTION. BAS-RELIEF EN ALBATRE.

(1) On note généralement que vers la fin du XIVe sicèle disparut l'usage de représenter les trois personnes divines entièrement semblables.

étaient plus éprises d'indépendance personnelle et se sont mises à l'avant-garde des idées nouvelles. Les profanes — et combien d'archéologues ! — sont trop tentés de donner à leurs produits respectifs plus ou moins que l'âge qui leur appartient.

En résumé, nous croyons que ces bas-reliefs sont l'œuvre de deux artistes de talent divers, travaillant en des temps différents, ou tout au moins dans le goût d'époques différentes, mais reliés entre eux par la communauté d'école ou d'atelier par les traditions industrielles.

Quelle est leur provenance ? A quel centre d'origine faut-il les rattacher ? Nous n'oserions nous prononcer aujourd'hui à cet égard (1).

S'il fallait pousser jusqu'au bout les rapports possibles entre ces deux œuvres, on pourrait faire valoir que cette Assomption — couronnement de la Vierge — est la dernière scène du rosaire, tandis que l'Annonciation en est la première et que les deux, comme l'a dit Mlle L. G. (2), sont de tous les sujets du rosaire les plus fréquemment interprétés. Les amateurs d'identification auraient tort cependant de vouloir grouper ces deux pages en une œuvre unique. Si les considérations ci-dessus ne suffisaient pas à les arrêter, les différences des dimensions et des proportions les y contraindraient. La hauteur de ce panneau est d'environ 60 centimètres.

On peut se demander enfin à quel usage aurait servi un semblable tableau ? Est-il fragment de retable, de monument commémoratif? Nous ne savons, mais la matière relativement précieuse et le mode largement décoratif dans lequel il est traité, l'effort heureux de synthèse de la composition, la recherche non moins heureuse de la ligne et du relief, dans une pierre qui se présentait plus volontiers pour les minuties peu relevées, font soupçonner une destination mobilière importante. Au surplus nous aimons à constater, par ces travaux faits de matériaux étrangers, que, dans la décoration des ameublements, nos pères mettaient une chaleur, une richesse, une variété que n'osent plus se permettre nos modernes amis de l'*unité de style*.

Enfin cet ouvrage porte des traces fort apparentes de peinture : avis aux adversaires de la couleur et aux partisans de la polychromie par les matériaux.

De ce simple tableau, que de côtés peuvent nous instruire ! ÉGÉE.



D'APRÈS le journal *le Temps* l'on vient de découvrir dans les environs de Bagdad une statue de Salmanassar III, roi d'Assyrie. Cette statue porte de nombreuses inscriptions, lesquelles sont d'autant plus intéressantes qu'elles permettront de se livrer à des comparaisons avec l'histoire des Hébreux. Salmanassar III (860 825 avant J.-C.) mit fin au royaume d'Israël en s'emparant de la capitale Samarie et en emmenant les habitants en captivité.

A. v. H.



NUMÉRO SPÉCIAL. — *L'église rurale*. Nos collaborateurs très chargés par des surcroîts de besogne n'ont pu hâter autant qu'ils l'auraient voulu l'édition de cette brochure. Tous nos efforts tendent à la faire paraître avant la fin de la troisième année du *Bulletin*, de telle sorte qu'elle puisse trouver place dans le troisième volume.

(1) L'Annonciation, par L. G. *Bulletin*, 2e année, p. 41.

(2) Peut-être appartiennent-elles à l'école anglaise de Nottingham. Des caractéristiques frappantes rendent l'hypothèse assez vraisemblable. Le Musée de Bruxelles ne possède que quelques petites épluchures de cette belle et puissante école; les meilleures sont une statuette de sainte Marguerite, un bas-relief : la mise au tombeau, et un chef de saint Jean-Baptiste dans lequel nous voyons de réelles analogies avec nos albâtres.

Mais il faut se garder de trancher pareille question avant d'avoir pu se livrer à un examen approfondi et s'être solidement documenté.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. MAI 1904.

LES DENTELLES A L'AIGUILLE [1].

LEURS DIFFÉRENTS " POINTS ,,

CLASSIFICATION ET DESCRIPTION TECHNIQUE.



LES dentelles à l'aiguille ne se différencient pas uniquement par leur plus ou moins de hauteur ou de finesse ; d'autres distinctions s'établissent entre elles suivant la nature de leur composition, la forme des mailles, la façon des motifs ou l'allure du dessin.

On peut les classer en trois catégories principales, savoir :

Les *points à l'aiguille à réseau fin ;*

Les *points à l'aiguille à barrettes et brides picotées ;*

Les *points à l'aiguille mixtes et composés.*

Chacune de ces catégories se subdivise en genres spéciaux désignés par des appellations rappelant un lieu d'origine, un genre popularisé par telle ou telle contrée ou fabriqué dans telle autre.

Quelques genres empruntent leur nom à un style, un objet, un souvenir, une pensée.

Il en est qui, fabriqués à la même époque en des contrées différentes, n'ont pas de désignation fixe. Au point de vue technique c'est regrettable, et nous serions heureux qu'un jour l'accord se fasse pour rendre à ces intéressantes parures un nom authentique basé sur leur histoire et leur style.

❧❧❧

La catégorie des *points à réseau fin* comprend :

1° Les points gaze flamands.

Ces dentelles ne sont qu'une dérivation perfectionnée de l'ancien *point de Bruxelles.*

Les ouvrières flamandes en rajeunirent le style et en agrémentèrent la flore par l'introduction de *jours* et de *modes.* Elles se composent de fleurs et de roses épanouies dans les corolles desquelles sont posés de délicieux motifs mêlant leur grâce au charme des gerbes.

Un fil de trace en accentue la forme, tandis que de minuscules étoiles et des semis de bouclettes rehaussent la floraison incrustée dans le tulle ou *fond gaze* rappelant, nous l'avons dit plus haut, le réseau des *lille* et des *malines.*

Autrefois le réseau servant de fond aux *points gaze* s'appelait *drochel.* Les musées

(1) V. *Leur histoire. Bull. des Mét. d'art,* sept. 1903, p. 75. *Leur technique,* ibid., avril, 1904, p. 289.



Compagnie dentellière belge, Bruxelles.
POINT GAZE FLAMAND ENRICHI DE FEUILLES EN RELIEF.

d'Anvers et de Bruxelles possèdent des tableaux de l'ancienne école flamande sur lesquels figurent des femmes en coiffes parées d'une dentelle ou plutôt d'un tulle transparent et uni n'étant autre que du *drochel*.

Les fabricants étendent le nom de *point gaze* à toutes les dentelles à l'aiguille à *réseau fin*. Mais il y a de délicates nuances à observer. Ainsi certains points sont enrichis de feuilles en *relief*, alors que d'autres ont une beauté moins tapageuse mais tout aussi réelle.

Le magnifique mouchoir que nous intercalons plus loin le prouve. Combien plus belle, en effet, la gracieuse corbeille qu'on y voit posée dans l'élégant mouvement du dessin simplement tracé dont la nette ordonnance compense bien la valeur artistique d'accessoires superposés ? L'extrême affinité de son réseau réalise le type le plus parfait de la plus fine maille hexagone.

Les *points gaze flamands* se prêtent à toutes les fantaisies. On en fait des berthes, des godets, des volants, des éventails, des cols, d'adorables libellules, de féeriques papillons et même des tours de cou splendides, égalant les plus riches colliers de perles. Bijoux et dentelles ont d'ailleurs tout pour s'entendre depuis que les Yankées se sont mis à broder leurs initiales et leurs chiffres en diamant sur de la dentelle véritable. Des dessinateurs et des peintres illustres ont souvent mis leur talent au service de ces coquettes parures. C'est ainsi qu'on voit des éventails (1) en *point gaze* ornés de motifs peints signés des noms de Watteau, Lancret, Moreau, Fragonard, Essen, Gravelot et Lazellas. Mme de Rothschild, entre autres, possède un éventail en dentelle peint par Watteau d'une finesse admirable. Disons tout de suite que nos éventaillistes modernes n'ont pas perdu ces traditions d'art.

Le façonnage de grandes pièces en *point gaze* nécessite un grand nombre d'opérations différentes. Dix-sept à dix-huit ouvrières peuvent y concourir pour la façon du dessin, de la piqûre, du tracé, de la bride, de la couchure, de la bouclure, du réseau, du remplissage, des fonds, des modes, des mats, des mignons, des boulettes, de l'assemblage, du régalage, de l'affiquage, etc.

En raison de l'extrême finesse du réseau de ces dentelles, le choix des fils entrant dans leur composition est particulièrement délicat (2). Ils sont parfois d'une telle finesse qu'ils échappent à la vue. On prend, pour les filer, des précautions extraordinaires : les écheveaux ne sont pas com-

(1) Nous en donnons des spécimens plus loin.

(2) La conception d'un dessin en dentelle doit toujours être appropriée à la souplesse des fils à utiliser. Il faut que le dessinateur soit, sous ce rapport, d'une judicieuse prévoyance.

posés de tours réglés ; il y en a plus ou moins pour la commodité du débit au détail.

Jadis, dit Bury Palisser (1), « le filage se pratiquait dans des caves, un air sec rendait le fil cassant, le fil est si fin que l'œil a peine à le voir ; c'est le toucher qui est le plus sûr guide pour découvrir les inégalités que la fileuse met tous ses soins à faire disparaître. On donne à l'œil toute l'aide possible : un morceau de papier ou d'étoffe noire est placé de façon à faire ressortir la blancheur du fil, et on ne laisse pénétrer dans l'atelier qu'un rayon de lumière qui tombe d'aplomb sur la quenouille. On comprend que le genre des fileuses flamandes n'est guère sain : leur travail exige une grande habileté.



ALENÇON A GRANDES ET PETITES BRIDES.

« La finesse de ce fil met le vrai réseau de Bruxelles hors prix, et la difficulté de se le procurer est une garantie ».



Compagnie dentellière belge, Bruxelles

MOUCHOIR AU POINT GAZE MAT.

Cette citation suffit pour montrer la large part que les bonnes femmes au rouet apportèrent jadis par leur dextérité au succès des dentelles en général et des *points gaze* en particulier. Fileuses et dentellières étaient, en effet, des sœurs inséparables vivant de la même vie simple, modeste et patriarcale. Nous devons regretter la disparition des quenouilles, car, si le fil à dentelle est resté impalpable, sa qualité s'en ressent.

Il y a une grande variété de fils servant à la fabrication des points gaze ; tous sont classés par numéros selon la finesse. Les fabricants achètent, à l'heure actuelle, les fils de lin dans les Flandres et le nord de la France ; les fils de coton en Angleterre, à Nottingham. Ils se pré parent, en grande partie, dans les villes où les dentelles se fabriquent. On les

(1) V. *Histoire de la dentelle*, op. cit.



FRAGMENT D'ALENÇON DU COMMENCEMENT DE L'EMPIRE.

retord doubles, une fois secs et une fois mouillés; ils sont retors quand on les épluche et on les met ensuite en état d'être vendus. Chaque retordeuse a des numéros différents. Ils se vendent au poids depuis vingt-quatre jusqu'à sept cents francs et plus la livre. Les fils qu'on retord pour les dentelles sont ceux qui n'ont pas assez de résistance pour être employés à la fabrication des batistes et des linons.

En dehors de la finesse des fils employés, l'esthétique des *points gaze flamands* peut se résumer : à la ligne et au mouvement ; à la minutie des détails ; aux motifs, points et reliefs ; à l'harmonie des mélanges, et surtout à l'ingénieuse conception de l'ensemble.

2° Les Alençon.

Les anciens *points d'Alençon* se composaient d'un réseau de larges mailles qui s'affina à la longue.

Ce réseau assez grossier s'appelait *bride simple*.

Il y avait des *grandes* et des *petites brides* qu'on mariait souvent en une seule pièce.

Les *brides* se travaillaient de la même façon que le réseau, mais sans picots.

Notre figure représente un *point d'Alençon* à nœud Louis XVI, composé de grandes et de petites brides, très en faveur aux siècles derniers.

Jusqu'en 1789 la ville d'Alençon resta le centre incontesté de cette fabrication. Les fils utilisés provenaient de Nouvion (Somme); ils se vendaient plus de 1,200 francs la livre. Une tunique garnie d'*Alençon* valait 50,000 francs ! Les *points d'Alençon* étaient très recherchés en haut lieu : ils servaient de passe-port aux élégants pour les fêtes de la cour.

En 1811, Napoléon, s'étant rendu avec l'impératrice à Alençon pour y voir travailler les ouvrières, s'écria : « C'est merveilleux comme on travaille bien en France ! Je dois encourager cette industrie ».

Vers cette époque, le caractère des *Alençons* changea : le style rocaille à coquilles Louis XIV, les nœuds simples Louis XV, les nœuds plus compliqués, les dessins à carquois, flammes et frontons Louis XVI, les attributs de l'empire se trouvent souvent remplacés dans certaines pièces par une gracieuseté plus française encore, si nous

pouvons ainsi dire, grâce à la disposition de délicieux sujets dans la floraison, comme, par exemple, de gentils oiseaux se livrant à de gracieux ébats. Souvent aussi les amours y coudoient les courbes et les guirlandes fleuries entourées de gerbes ou de faisceaux de fleurs.

Le peintre Boucher avait un faible pour les *Alençon*. Nul mieux que lui ne savait les reproduire et les peindre.

Lors de son mariage, Mme la duchesse d'Orléans portait une robe en *Alençon* véritable d'une richesse indescriptible.

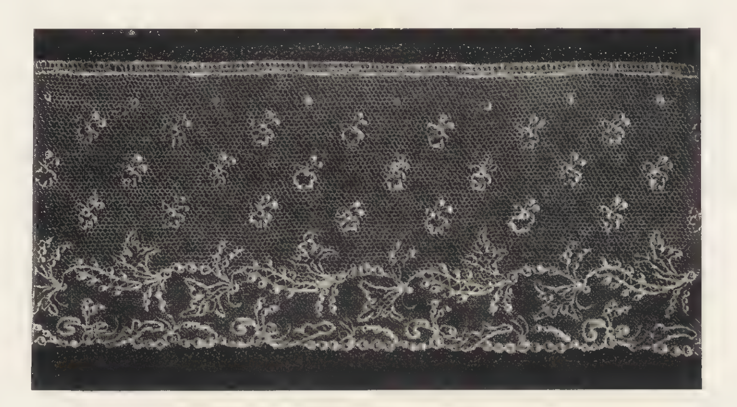
Nos *Alençon* modernes n'ont plus, tant s'en faut, un cachet authentique. Ils se confondent avec les *points gaze flamands* et s'exécutent par morceaux de vingt centimètres que les ouvrières raccordent par d'imperceptibles coutures. Leur effet est décoratif et leurs fleurs sont compactes.

3° Les Argentan.

Les *Argentan* sont une copie simplifiée des *Alençon*. Les dentellières d'Alençon brillaient dans la façon du réseau, celles d'Argentan dans celle de la bride. Ces dernières « simplifièrent l'exécution de la grande maille en recouvrant le fil de trace d'un autre fil tortillé tout autour et simplement bouclé une fois à chaque angle » (1).

Comme dessins, ces dentelles tiennent des vieilles *malines*. Elles se particularisent par la modestie et la petitesse des semés ou fleurettes et aussi par le fil à relief rude au toucher et saillant qui les contourne.

Sous Louis XV les femmes s'en servaient pour garnir les franfreluches et les coussins des boudoirs ; elles ornaient à ravir les tables de toilette, les draps et les oreillers, les dessus de lit et les déshabillés. Au dire de Mme la marquise de Créquy, la duchesse de la Ferté avait une garniture de draps en *Argentan* de « quarante mille écus ». Elles se fronçaient, se tuyautaient et se *badinaient* à merveille. Leurs bordures claires à grandes parties de réseau dépourvues de fleurs, perdues dans les plis, faisaient que ceux-ci ne paraissaient pas trop lourds.



POINT D'ARGENTAN.

Si le tabac à priser très en usage sous Louis XVI salissait les jabots d'*Argentan* retombant en plis flottants dans l'ouverture des gilets d'hommes, il n'y avait là pas grand mal, les *Argentan* se lavant facilement.

Argentan a produit sous le nom de *points de France* un grand nombre de points à petites brides très réputés. Il existe encore en cette ville une vieille auberge dite l'*Hostel des points de France* qui témoigne

(1) V. *Histoire du point d'Alençon*, par Mme Despierre.

de la prospérité de son industrie à un moment donné. D'après Arthur Young, celle-ci atteignait, en 1792, comme production annuelle 500,000 livres.

On ne fabrique plus de *points d'Argentan* de nos jours ; les malines les remplacent. Quelques auteurs substituent l'appellation d'*Alençon* aux pièces rappelant la manière d'*Argentan,* sous prétexte que le genre *Argentan* fut travaillé aussi bien par les dentellières d'Alençon que par celles d'Argentan. Nous estimons qu'il est plus logique de laisser l'honneur du nom d'*Argentan* à toutes les pièces ayant bien le caractère simplifié que les dentellières de cette ville innovèrent et qui rappelle, dès lors, le nom de leur *première* origine.

4° Les Venise ou Burano fins.

Nous avons vu qu'avant le XVII[e] siècle Venise et Burano ne fabriquaient que des points à formes linéaires avec ou sans reliefs, raccordés par des barrettes et sans réseau, mais qu'à partir de cette époque les écoles d'Italie adoptèrent le réseau fin travaillé en France. Elles créèrent ainsi des genres originaux à dessins simples et des genres très riches à fleurs amples.

La première variété paraît tenir de l'ancien *point de Sedan,* la seconde rentre dans le mouvement plus moderne avec ses feuilles et fleurs compactes se détachant à ravir sur un réseau extra fin.

Ces dentelles sont parfois souverainement royales. La reine Hélène a consacré cette souveraineté lors de son dernier voyage à Paris, en portant sur sa robe d'apparat les plus magnifiques *points de Burano* et *Venise fin* qu'on puisse rêver (1).

(1) Il nous semble intéressant de noter que la reine mère d'Italie a commandé, pour le mariage de sa belle-fille, un voile que celle-ci tient respectueusement dans sa garde-robe royale, et une longue robe en point de Venise fin dont se pare la princesse Yolande, sa petite-fille.



VENISE FIN A DESSIN SIMPLE FAIT A BURANO. J. Camerino, Paris



FRAGMENT DE L'ÉVENTAIL EN VENISE FIN DE S. M. LA REINE HÉLÈNE D'ITALIE. G. Camerino, Paris.

Nous avons le plaisir de pouvoir reproduire ici, grâce à la bienveillance de M. G. Camerino, dépositaire de l'école de Burano en France, un superbe éventail commandé en 1896 par S. A. Mme la comtesse Julia de Brozolo pour cette souveraine.

Cette pièce ornée de la couronne royale et du nom de la reine est une pure merveille. A part quelques brides droites légèrement picotées dont la légèreté tranche agréablement avec le réseau serré et les fleurs mates, sa facture est impeccable.

Les dentellières de Belgique et d'Italie peuvent se donner la main pour l'exécution de ces belles œuvres.

Les *points de Venise* et de *Burano fins* sont, on le voit, vraiment dignes de s'appeler les dentelles des *reines* et les *reines* des dentelles. Il faut souvent une science rare de l'œil pour se permettre, sans le concours d'une loupe, d'en établir la valeur et d'en apprécier la beauté. On les rehausse généralement d'une engrelure en imitation qui sert de soutien.

(A suivre.) ANTOINE CARLIER.



LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir numéro 7, janvier 1904, page 214.)

LA TÊTE

VIII. Stylisation d'une Tête.



LES principes de composition exposés dans les *Éléments de botanique appliqués aux arts industriels* (1) régissent, en notre matière, tout ce qui est du domaine décoratif.

Les ornements collaborant à un effet d'ensemble doivent être du style de cet ensemble : une feuille, une fleur subiront les modifications nécessaires pour l'adaptation de leur forme naturelle au milieu conventionnel où elles doivent figurer.

Nous avons vu que, dans toute stylisation, la nature doit être suivie de près, que ses mouvements et ses détails doivent être sensiblement rappelés, quoique rendus sommairement Ainsi la feuille sera personnifiée par sa silhouette tendant vers telle ou telle figure géométrique et cette silhouette étant plus ou moins découpée, selon le type *nature ;* ensuite par son attache et sa distribution sur la tige mère.

La figure humaine est assujettie aux mêmes règles générales. Elle devra donc subir des modifications de la forme naturelle, d'après la technique de chacun des corps de métiers et d'après l'impression à produire comme détail d'œuvre de style.





Fig. 3. Recherche de l'ostéologie de la tête.



Fig. 4. Muscles de la tête.



Fig. 1. Graphique de mise en place. Fig. 2. Étude au trait.

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 1re et 2e années.

Ces considérations nous ont engagé à donner, en suite des études sur la tête, quelques exemples de stylisations propres aux techniques de divers métiers.

Le graphique de construction, fig. 1, établi d'après les principes exposés précédemment, a en vue la recherche de la silhouette et sa subdivision pour la proportion des détails. La fig. 2, exécutée sur cette mise en place, précise la forme particulière de chacun de ces détails en figuration linéaire.



Fig. 5. Peinture plate à certis.



Fig. 6. Gravure sur cuivre. (Dalle tumulaire ou décorative.)

Quant aux croquis 3-4, ils ne sont que l'application immédiate des notions d'anatomie que nous avons données à des études supposées faites d'après cartons-modèles ou d'après relief. Le principe des formes, ainsi recherché, se gravera infailliblement et facilement dans la mémoire.

Applications.

Les applications 5 et 6, pour gravure et peinture plate certie, ont un caractère identique : toutes deux sont à exécuter au trait, sans viser à l'effet de creux ou de relief. C'est la convention la plus absolue de la forme, propre à la grande décoration monumentale.



Fig. 7. Peinture décorative à faible modelé.

Au contraire, l'interprétation, fig. 7, donne le caractère pour la peinture décorative, où le modelé est presque nul. Le certissage accuse franchement les formes, et les grands creux sont exprimés par des hachures. La coloration est dictée par les tons locaux, ou

*



Fig. 8. Affiche.

par la nature, ou par l'harmonie conventionnelle de l'ensemble dont fait partie ce détail. Le certis, exécuté au pinceau, doit être souple d'aspect, net et franc, plus vigoureux sur les contours principaux et plus effacé dans les effets de modelé.

Dans le style affiche, auquel appartient la tête fig. 8, les formes doivent se détacher franchement et vigoureusement pour être lisibles à distance.

A cette fin, indépendamment des contours cernant les silhouettes, le modelé conventionnel sera donné en tons plats généralisant les plans d'ombre. Les tons locaux donnent les effets d'opposition.

Dans la fig. 9 se rapportant au vitrail, les plombs cernent les silhouettes de détail dont chacune est d'une couleur particulière (ton local).

Le modelé est donné par la grisaille transparente, dont l'effet est renforcé pour les grands creux par des hachures en grisaille épaisse, opaque. Ces hachures, grâce à leurs intervalles, ont l'avantage de laisser au verre sa coloration et sa translucidité. Dans les parties ombrées on ne doit cependant en user qu'avec discrétion afin de n'enlever que le moins possible de lumière.

La décomposition de la forme pour émail et broderie s'opère un peu de la même façon, comme on peut en juger par les deux croquis, fig. 10-11.

En émail, chaque couleur doit être cernée par une broderie-cloison réservée en épaisseur sur le fond, pour que deux couleurs voisines ne se mélangent pas à la fusion.

En broderie, les tons locaux forment autant de pièces juxtaposées, assemblées par la couture, laquelle est couverte par un cordonnet en torsade. Le modelé est exprimé par l'adjonction en broderie de fils foncés ou clairs sur les tons locaux de l'étoffe.

La méthode de dessin par la ligne est en usage pour presque tous les corps de métiers offrant l'avantage des formes nettement déterminées.

Pour la sculpture, dont l'expression des reliefs et des creux ne se donne que par des plans plus ou moins clairs ou plus ou moins ombrés, la méthode de dessin par taches ou par plans paraît



Fig. 9. Vitrail.



Fig. 10. Émail cloisonné.



Fig. 11 Broderie. Application.

être plus rationnelle. Elle consiste à déterminer, une fois la mise en place établie, les plans clairs et les plans ombrés ; ces derniers sont couverts d'une teinte soutenue que l'on renforce ensuite dans les parties les plus foncées. La fig. 12 nous offre un spécimen de ce procédé.

La fig. 13 donne le modelé par grands plans pour la sculpture monumentale. Les détails secondaires, non visibles à distance, y sont supprimés. D'autres, les cheveux, par exemple, sont traités conventionnellement par masses largement modelées



Fig. 12. Dessin conventionnel d'après relief.



Fig. 13. Application à la sculpture.

La fig. 14, interprétation pour le fer forgé, se sert du modelé conventionnel de la sculpture, parce que l'art du ferronnier agit, lui aussi, par effets de relief. Mais les plans se coupent plus franchement, sans être trop adoucis, et les détails secondaires se synthétisent. Les perles, par exemple, sont simplement des points gravés en creux. Pour terminer par un contraste, opposons au fer



Fig. 14. Fer forgé.

orgé un procédé non moins rude dans ses moyens, mais dont le dessin relève tout entier de la ligne.



Fig. 15. Mosaïque.

La fig. 15 donne une application à la mosaïque. On remarquera qu'à distance l'effet produit est celui de la peinture, grâce aux surfaces formées par la juxtaposition des cubes. Comme dans la peinture, les certis affranchissent les contours principaux.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

LA BRÈCHE ROUGE.

On sait que les marbres proviennent de dépôts calcaires constitués par des mollusques microscopiques dont les coquilles amoncelées se sont agglutinées. La couleur de ces coquilles varie beaucoup ; cette variété est encore augmentée par l'intervention des oxydes métalliques, et le jeu de combinaison de ces couleurs nous vaut la gamme ininterrompue des marbres, qui va du blanc d'albâtre au noir absolu, en passant par toute la série des jaunes, des rouges, des verts, des violets.

On sait aussi que la Belgique a été privilégiée en ce qui concerne les gisements de marbres. Si elle ne possède pas les marbres des qualités les plus rares et de haute valeur, elle extrait, ce qui vaut peut-être mieux, d'énormes quantités de bons marbres courants dont le prix très abordable permet un emploi suivi.

Il faut distinguer les marbres proprement dits des *brèches*.

Les marbriers désignent sous le nom générique de brèches ceux constitués par l'agglomération de marbres anciens et diversement colorés. Il arrive que des gisements calcaires ont été détruits de fond en comble ; leurs débris, réduits aux plus petites dimensions, s'entassent et se mêlent au fond des vallées ; les eaux de pluie les recouvrent d'un limon qui les pénètre peu à peu ; puis une nouvelle perturbation se produit : les parois encaissantes font subir à la masse hétérogène une pression considérable qui fait acquérir au limon les propriétés d'un ciment ; la masse s'agglutine à nouveau et un marbre d'une espèce nouvelle est constitué dans lequel les diverses couleurs des calcaires primitifs voisinent sans symétrie, mais avec la suprême harmonie que sait provoquer la nature.

C'est un mélange chatoyant, aux combinaisons infiniment multiples de rouge, de gris, de noir, parsemé çà et là de taches blanches; après un polissage soigné, ces produits aux tons chauds et d'aspect sans cesse nouveau éclipsent les lambris les plus riches et les colonnes les plus luxueuses.

Les brèches sont connues et employées depuis longtemps ; les plus anciennes sont les brèches Antique, d'Aix, de Vérone, Isabelle, Violette, Porta-Santa, etc. Malheureusement leur rareté, la difficulté d'accès et d'exploitation des gisements, enfin et surtout les nombreux défauts que présentent la plupart des blocs, rendant d'autant plus précieux ceux qui en sont exempts, contribuent à en élever le prix.

La découverte d'une brèche rouge de bonne qualité et de prix abordable était attendue depuis longtemps, car, comme nous le disions ci-dessus, jusqu'ici les brèches de bonne qualité sont très coûteuses à cause de la pauvreté des gisements ; d'autre part, les brèches de qualité inférieure sont trop fragiles pour permettre leur mise en œuvre rationnelle : la scie sépare les parcelles par arrachement et la pierre est émiettée en sortant des armures.

La carrière de Saint-Aubin, exploitée par la Société anonyme des carrières de Villers-le-Gambon, Saint-Aubin et extensions, bien qu'ouverte de fraîche date, fournit une brèche rouge dont la qualité est supérieure et dont le prix n'est pas exagéré.

Les produits qui nous ont été soumis sont d'une cohésion parfaite ; les blocs ainsi que les tranches que l'on en débite sont d'une grande solidité.

La brèche rouge de Saint-Aubin présente, toutefois, à raison de sa dureté le léger défaut d'exiger plus de temps pour le sciage que les marbres proprement dits ; mais la disposition favorable du gisement en facilite l'exploitation au point que les blocs bruts peuvent être livrés à des prix inférieurs à ceux des marbres rouges ordinaires ; il résulte de là que nous pouvons espérer avoir bientôt, en produits finis et polis, une brèche très décorative et solide, au même prix que les marbres actuellement employés. Ajoutons qu'elle se prête à toutes les adaptations usuelles telles que lambris, cheminées, colonnes, etc.

A. v. H.



UN PEU DE MOBILIER.



A réforme du mobilier n'est pas moins nécessaire que celle de l'architecture. Toutes les branches de l'art souffrent de la même absence de principes et quelque considérable que soit le progrès accompli en ces dernières années, il demeure fort petit en présence du chemin qui reste à parcourir. Les améliorations se manifestent, en effet, sur quelques accidents des choses, plutôt que sur le fond. C'est ainsi qu'on s'applique, avec raison sans doute, à mettre de l'originalité, de la sincérité en architecture. Mais tandis que ces qualités devraient découler naturellement des situations, que l'originalité devrait résulter de l'ingénieuse interprétation des conditions individuelles de chaque construction, que la sincérité devrait être l'aveu d'un emploi honnête et raisonné des matériaux convenables, que voyons-nous ? une originalité de commande, une sincérité factice..., c'est-à-dire une originalité et une sincérité qui n'en sont plus.

Et quand par hasard ces qualités existent un petit peu, on s'efforce, croyant les mettre en valeur, de les traduire avec si peu de mesure et tant d'extravagance qu'en fin de compte elles se démentent elles-mêmes.

C'est à cette exploitation abusive des meilleures choses qui fait qu'on se détourne d'elles qu'il faut attribuer l'actuel retour en faveur des anciens styles.

Malheur momentané, assurément. Grâce aux artistes rationnels, que cette crise ne saurait décourager, l'art moderne reviendra plus vigoureux à l'assaut. Si peu nombreux qu'ils soient, il existe heureusement des architectes et des artisans qui ont à la base de leur éducation des principes solides et féconds : ceux-là ne bâtissent point de constructions inhabitables à cause de la fantaisie de leur plan, ne font pas de meubles qui sont un mal pour les yeux et aussi, hélas ! pour les autres sens destinés à venir en contact avec eux. Ces architectes et ces artistes ne mettent pas davantage tout leur art en façade.

N'est-ce pas pitoyable de voir comment une façade prétendument étudiée et stylée sert d'abri à tous les travers condamnés par l'art de construire ! Le virus classique nous a empoisonnés à ce point que les façades italiennes, gothiques, flamandes, anglaises, modern style, etc., etc., ne sont, malgré tout, que les couvercles variés de la même boîte informe, dans laquelle tous les services se casent, tant bien que mal et sans souci de logique et de beauté. S'expliquerait-on cette perdurance de l'abus évident, si l'orgueil, la vanité satisfaits par les apparences et indifférents aux qualités vraies et intimes ne refusaient la beauté aux choses sérieuses, à celles qui ont une importance sociale. Quoi d'étonnant, dès lors, que le snobisme régente en maître les questions dites artistiques ?

Il en est de même pour le mobilier qui est de deux sortes : celui qu'on ne doit pas exposer aux regards du public : il est franchement laid. Aucun effort esthétique ne s'applique jamais à lui. L'autre est construit avec recherche ou, mieux, avec préten-

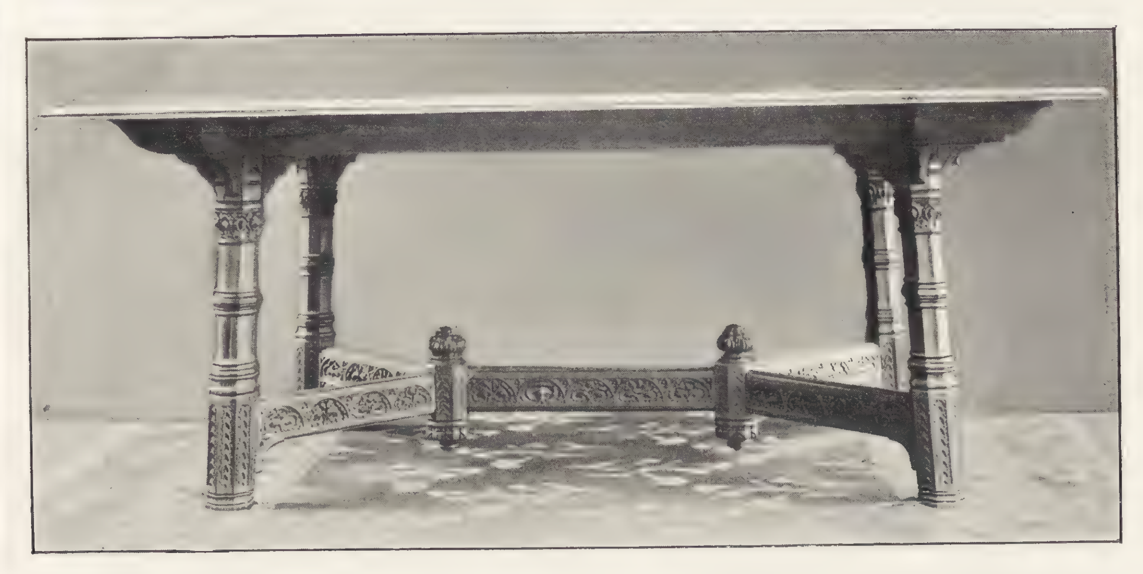


TABLE PAR MM. L. BRANCHAERT ET FILS.

tion. Il n'est pas propre à l'usage. Il n'est d'ailleurs pas fait à cette fin, mais en vue de l'effet.

Pour produire cet effet, les moyens, à leur tour, sont de deux ordres. On dispose, d'abord, d'une somptuosité apparente. Elle peut être maniée avec talent, avec goût, mais elle conduit facilement à une ostentation de mauvais aloi : c'est un genre terriblement bourgeois. Le XIX[e] siècle en a fait une copieuse application, et si l'on compare globalement, au mobilier des époques antérieures, celui du XIX[e] siècle, chacun en convient, ce dernier est d'un goût considérablement inférieur. On en convenait si bien il y a peu d'années qu'une réaction se fit. Elle s'affubla d'un autre genre qui faisait fi des richesses extérieures. La *vie simple* prêchée à l'envi par les sociologues, les hygiénistes et les esthètes était alors de bon ton. Grâce à cette tendance le *modern style* fit fortune : son mobilier tantôt lourd et tantôt fluet, pauvre de masses, indigent de ressources décoratives, fit fureur.

A son abri on vit paraître de bonnes choses et, surtout, de bons principes s'affirmèrent avec un peu de généralité. Mais aussi que de médiocrités, que de défauts, que d'erreurs ! On aurait pu décidément établir sur une base ferme les règles de la construction et de la décoration rationnelles du bois, rectifier les usages en matière d'ameublement, épurer le goût. Mais pour quelques-uns qui sincèrement se sont engagés dans cette voie, combien par bêtise, ambition ou ignorance ont lâché la proie pour l'ombre !

Le public s'est vite lassé de ce qu'on lui montrait comme l'aurore du mobilier nouveau. C'était à prévoir : le bourgeois voulait bien que son mobilier *parût* simple, mais il n'entendait pas moins que personne ne se laissât prendre à cette simplicité.

O replis de la vanité ! Vouloir paraître sans le paraître !



PETITE TABLE OCTOGONALE PAR MM. L. BLANCHAERT ET FILS.

La peste soit des gens vertueux ! a dit quelqu'un. Tel orgueilleux s'accommode de se savoir appelé humble parce que l'humilité est le parfum des grands hommes. Tel bourgeois vaniteux veut paraître simple dans ses allures et dans son intérieur parce qu'il entend dire que la simplicité est le don suprême des seigneurs.

La mode s'empare vite de tous les travers et parce qu'il habillait la tournure d'une *démocratie* fort précieuse, à laquelle personne n'ajoutait foi, le mobibier modern-style eut un succès. Il n'était guère armé, qu'on en convienne, pour le soutenir. On pouvait faire du mobilier *moderne* à tous les prix. Chacun en eut, et aussitôt plus personne n'en voulut. Ce fut le retour au Louis XV, au Louis XVI, au style empire, interprétés souvent, il est vrai, avec distinction mais aussi avec toutes les ressources du mensonge et du truquage.

Si l'on veut soumettre à un brin d'analyse la construction d'un meuble de salon sorti de nos ateliers les plus en vogue, après avoir gratté le placage, la marqueterie, les polis, les vernis, le cuivre, le plâtre et quelques fleurettes, qu'en reste-t-il ? Une vile carcasse qui peut durer ce que durera la colle qui sert à l'assembler.

Le bon meuble devra se présenter confortable sans affectation et l'être réellement pour son usage; il sera bien construit relativement au labeur qu'on attend de lui ; on exprimera aussi dans ses formes générales le rang qu'il occupe dans l'ameublement, et on tiendra compte de sa place dans l'appartement. Créé sur ces données, le mobilier n'aura pas de peine à devenir agréable : il suffit que son auteur mette un brin d'élégance, de goût, de soin dans l'établissement des masses et dans la main-d'œuvre. Jusqu'à quel détail poussera-t-il le souci des formes ? c'est uniquement question de richesse. Car le beau ne se refuse pas nécessairement au mobilier le plus simple : les moyens ne manquent pas, mais diffèrent seulement pour donner la beauté avec l'abondance ou avec la parcimonie. Cependant, dans l'un et l'autre cas, l'ornementation sera prise sur les parties essentielles du meuble, sur les membres constructifs. Et ce sera

une source de plaisir, une cause d'admiration de plus que de voir l'imagination de l'artiste au lieu de s'être affranchie de la construction, loin de l'avoir contrariée, s'être librement assujettie à elle pour observer l'ordre qui veut que l'accessoire cède au principal, et, ce faisant, avoir produit le beau malgré les difficultés.

Avant que le gros public apprécie ces qualités solides de conception et de main-d'œuvre il devra se produire une réforme de l'esprit, inséparable d'ailleurs d'une réforme des mœurs.

Ne nous cachons donc pas la difficulté qu'on éprouvera et les longs efforts qu'il faudra déployer avant d'arriver au but en vue ; ne nous étonnons pas davantage de trouver relativement si peu de bonnes œuvres modernes dignes de retenir l'attention ou même seulement d'être observées pour quelques-unes de leurs qualités.

Pourtant il existe des artistes consciencieux qui n'ont jamais transigé avec les principes de la saine construction et de la bonne ornementation du meuble, qui en dépit de toutes les variations de la mode continuent leur patient labeur, sans se laisser détourner. Et, grâces à Dieu, notre pays compte des citoyens assez intelligents pour encourager ces travailleurs et pour s'enrichir d'un mobilier dont la valeur ne diminuera pas avec le temps parce que le *beau* reste toujours valoir ce qu'il vaut.

Il nous plaît particulièrement de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques produits d'un des plus anciens ateliers d'ameublement, la maison L. Blanchaert et fils, à Saint-Denis-Westrem lez-Gand. Rien n'est honorable pour un artisan, ni plus démonstratif en faveur de ses principes d'art que la constatation qu'après une existence prospère de nombreux lustres sa façon de travail ne marque pas d'autres changements que ceux d'un constant et sensible progrès.



CRÉDENCE-ÉTAGÈRE. PAR MM. L. BLANCHAERT ET FILS.

Les exemples ci-contre ont été choisis avec intention parmi les meubles de nécessité et d'emploi journalier. On n'aura pas l'occasion d'y admirer l'ingéniosité avec laquelle l'artiste s'est échiné à réaliser tel ou tel avantage de service, à créer telle ou telle nouveauté. Une table ou une étagère ne se prêtent pas à ces velléités qui tendent à poser un homme, et MM. Blanchaert ont trop d'esprit que pour vouloir, sous prétexte d'originalité, bousculer ce qui est consacré par l'usage et la nature même des choses. La même élémentaire sagesse eut-elle inspiré toujours nos créateurs du modern style, grands chercheurs de midi à quatorze heures !

Ce qui vaut mieux, les meubles de MM. Blanchaert peuvent être cités parce qu'ils sont simplement et pratiquement conçus, parfaitement construits, ornés d'une décoration bien interprétée. Ainsi il apparaît que la table est de celles autour desquelles on s'assied volontiers parce qu'on y éprouve ce bien-être, cette commodité, ce confort que donnent des dimensions justes et des dispositions bien établies. A l'œil, l'aspect n'est pas moins satisfaisant. Des membres robustes, des proportions agréables, une sculpture bien en place, allégeant là où il faut mais n'affaiblissant aucune ligne et n'affamant pas le bois. On remarquera la construction à toute épreuve, selon un système parfaitement logique, et en particulier les traverses dont la disposition ne diminue pas l'efficacité tout en facilitant l'attablement.

La petite table octogonale s'offrait par elle-même à plus d'élégance. L'artiste l'a compris et il lui a été permis, au surplus, d'accorder à ce meuble plus de richesse. Il s'est gardé d'étaler sa sculpture aux endroits où elle eut été trop invisible, c'est-à-dire aux pièces reliant les montants et supportant la tablette. Au surplus il convenait sans doute que ces pièces restent nerveuses et sèches pour accorder du fond de leur pénombre un appui suffisamment vigoureux à la tablette et dissiper toute menace de maigreur. Leurs extrémités intelligemment sculptées confirment cet effet sur les pieds dont elles sont, ainsi que les goussets, comme un épanouissement.

Mais voici un petit meuble qui tient de la crédence et de l'étagère et que je ne crains pas d'appeler charmant. En général les meubles de ce genre, fussent-ils convenablement construits, n'échappent à la maigreur qu'en tombant dans la lourdeur. En grande partie, le caractère de leur expression dépend des pieds et des montants et l'on voit la difficulté qu'il y a de donner à ces membres la valeur exactement concordante à leurs propres fonctions et à l'importance des autres éléments de l'étagère. Pour résoudre le problème, les ébénistes du XIXe siècle ont trouvé le montant *torse* ou *perlé*, et chacun sait ce que vaut cette découverte ! Ici encore MM. Blanchaert ont démontré à l'évidence comment une décoration instiguée par la raison et le goût peut étayer convenablement une bonne construction. Quoi de plus vigoureux et de plus gracieux que la masse et chacune des parties de ce petit meuble ? Aucune ornementation n'y est inutile ; la moindre y est établie pour soutenir l'équilibre de l'ensemble. S'il fallait faire une réserve, on pourrait souhaiter l'absence de fleurons aux goussets d'angles

du second rayon. Les écoinçons étant seuls maintenus, ce dispositif donnerait à l'étage inférieur une ampleur qui ne messiérait pas, semble-t-il, car elle renforcerait la base de ce joli petit meuble.

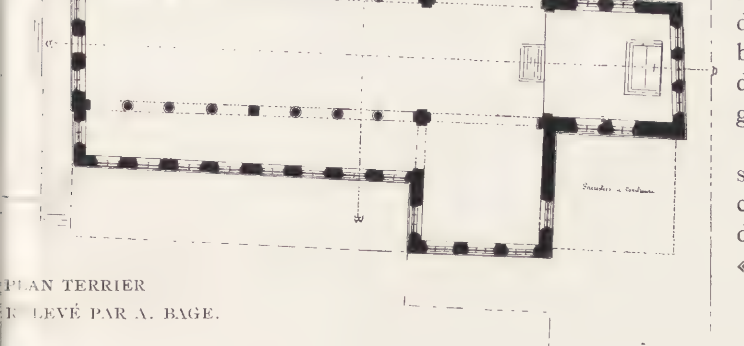
Ces meubles sont riches, il est vrai. Ce n'est pas pour cela qu'ils sont beaux. N'apparaît-il pas clairement, en les examinant, que des moyens moins précieux, unis comme ceux-ci au fond avec une cohésion parfaite, créeraient aussi l'harmonie ? Cela est indubitable, et nous nous attacherons, bientôt peut-être, à le montrer par des exemples.

D'autre part, il est également certain que l'ornementation obtenue comme celle-ci à même les membres constitutifs de l'objet est de toutes la meilleure expression de la richesse. Elle est la plus durable. Elle consiste dans la main-d'œuvre de l'artisan habile, c'est-à-dire dans une dépense d'intelligence et de force humaine. Or, la main-d'œuvre est une valeur que le temps renforce. Des meubles comme ceux-ci, avais-je raison de le dire, sont et resteront au-dessus des versatilités de la mode. Ils constituent pour toujours de vraies expressions de l'art et du métier.

EGÉE.

L'ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE A LIÉGE.

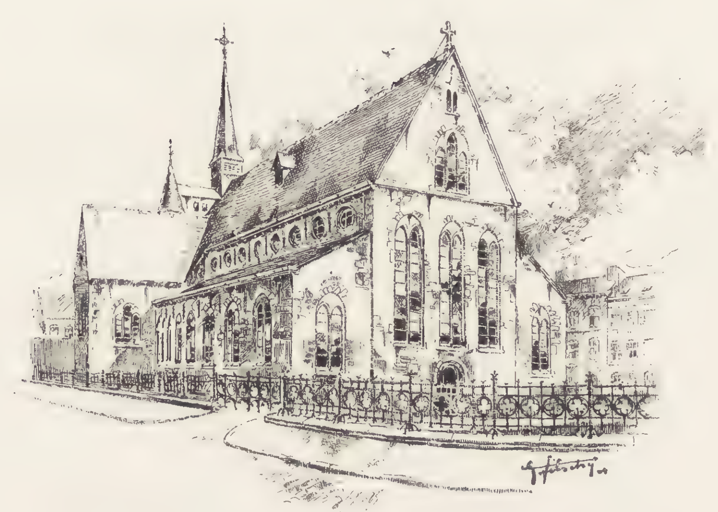
SI les chroniques attribuent des dates différentes à la fondation de l'ancien béguinage de Liége, il n'en semble pas moins demeurer certain que l'église Saint-Christophe est l'œuvre du Liégeois Lambert-le-Bègue. Le but poursuivi par ce prêtre en édifiant à ses frais un si vaste sanctuaire était d'offrir une digne retraite à une grande et célèbre congrégation de femmes pieuses. Cette retraite fut, comme le dit Jean d'Outremeuse, « consacree, benie et dedicassie en honour de la Sainte Triniteit, de la benoite Verge Marie et de Saint Xristofle... Puis Lambert at mis damoiselles demoieire es maisons qui avoient devocion de servir Dieu; adont y entrat filhes de barons, de chevaliers, de escuwiers, borgois et les appelat, après son subnom, beghines, car ilh avoit à nom Lambert-le-Beghe (1) ». Voilà donc quelle fut l'origine de ce temple bâti entre 1159 et 1179 pour prendre dans leurs extrêmes les dates litigieuses.



PLAN TERRIER
RELEVÉ PAR A. BAGE.

Presque à la même époque on vit s'élever tout proche de l'église, et comme en faisant partie, un hospice, desservi par des religieux du nom de « Coquains ». Quelle fut l'origine de

(1) Chronique de Jean d'Outremeuse.

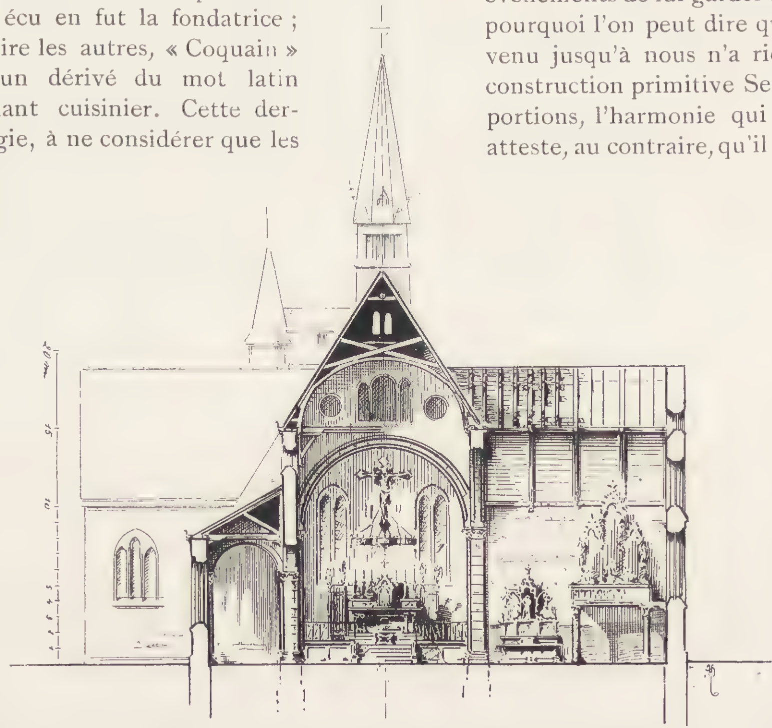


ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE A LIÉGE. VUE PERSPECTIVE. Croquis de M. G. Fitschy.

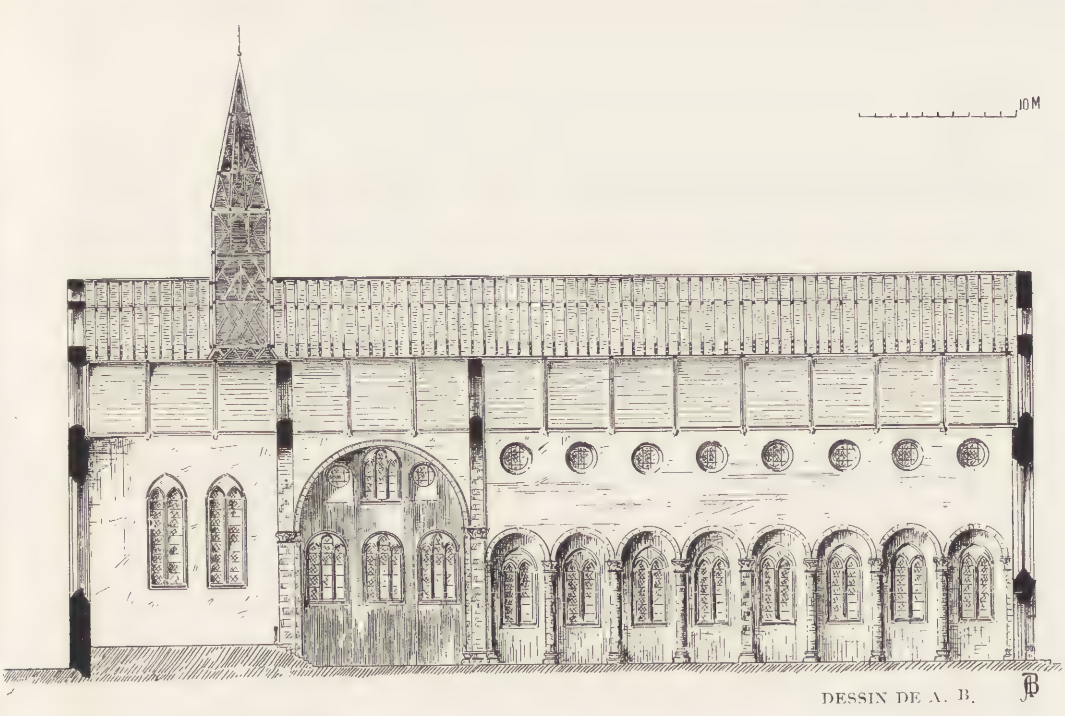
cet hospice? Quelle est l'étymologie de sa dénomination ? D'aucuns prétendent qu'une très noble famille comptant un coq dans son écu en fut la fondatrice ; s'il faut en croire les autres, « Coquain » ne serait qu'un dérivé du mot latin *coquus*, signifiant cuisinier. Cette dernière étymologie, à ne considérer que les fonctions de ces religieux, n'est pas la moins plausible : ils n'avaient d'autre but que d'héberger et nourrir gratuitement les pèlerins besogneux. Ceux qui partagent cet avis regardent généralement Lambert-le-Bègue comme étant encore le fondateur de cette institution. L'église Saint-Christophe, peut-être exclusivement réservée, à son début, au service religieux des deux communautés, ne dut pourtant point tarder à devenir église paroissiale. On voit, en effet, qu'un des écrits de l'archevêque Conrad de Hochstœten, à la générosité duquel les religieuses eurent recours lors d'une dévastation du couvent, lui confirme cette attribution.

Sans compter les agrandissements que nécessita la multitude toujours croissante de ses recluses, l'édifice subit après de grands dommages, fruits des années de guerre, bon nombre de transformations. Certes, il est impossible en construisant ainsi pièce par pièce un monument et en le variant toujours au gré des événements de lui garder son unité. C'est pourquoi l'on peut dire que l'édifice parvenu jusqu'à nous n'a rien gardé de la construction primitive Ses heureuses proportions, l'harmonie qui y règne, tout atteste, au contraire, qu'il est le fruit de la conception entière et bien finie d'un même artiste.

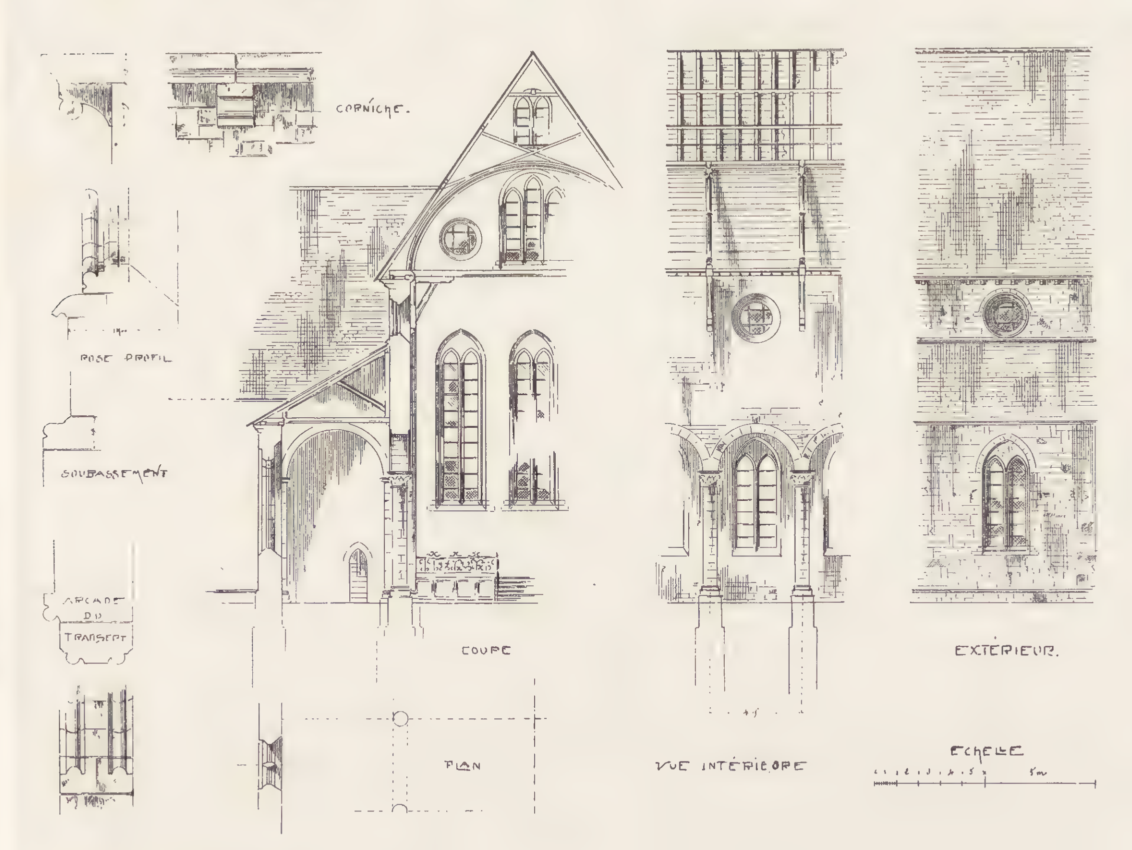
Parmi ses titres à notre admiration, cet architecte possède, sans contredit, celui d'avoir résolu le problème qui, au témoignage de tant d'œuvres, semble devenir de jour en jour plus difficile : faire grand et



COUPE TRANSVERSALE. Dessin de H. D



COUPE LONGITUDINALE.



DÉTAILS RELEVÉS PAR M. TH. CLÉMENT.

ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE A LIÉGE.



ÉGLISE SAINT-CHRISTOPHE A LIÉGE. FAÇADE NORD. Dessin de H. D.

simple. Quiconque entre dans cette église éprouve la première sensation que provoque toujours l'étendue : le sanctuaire est immense ; cette impression ne laissera pas de faire croire qu'on a été trompé par les dehors du temple. Si l'on s'avance, si l'on observe, l'église ne se révèle que simple, austère, et l'on doit conclure que l'extérieur disait vrai ; on ne s'étonne plus de sa grandeur qu'en la trouvant si intimement unie à la simplicité.

L'église entière maintient dans ses détails comme dans son ensemble ce caractère de sobriété, mais elle n'y réunit pas moins une rare élégance, une correction de lignes irréprochable, et, comme du plus riche des sanctuaires gothiques, une poésie calme s'en dégage rappelant tout ce qu'il y avait de mystique autrefois dans le catholicisme du peuple.

Vers 1777, à une époque, hélas ! néfaste pour l'art, l'église Saint-Christophe fut restaurée.

Dans une de ses études artistiques, M. Helbig retrace cette ... restauration « Comme presque toutes les églises de la ville, et l'on pourrait ajouter celles de toute cette région de l'Europe, elle eut à subir, dit le savant critique, l'influence tyrannique de la mode qui régnait alors dans les arts. Ce millésime (1777) est éloquent ; appartenant à l'époque la plus malheu-



FAÇADE OCCIDENTALE AVANT LA RESTAURATION. Dessin de H. D.

reuse de la transformation de nos églises ogivales, il suffit de le rappeler pour faire comprendre les traces qu'il a pu laisser dans un monument de style aussi sévère. » Viennent ensuite les détails. « L'intérieur du vaisseau fut modernisé, arrangé au goût du jour, agrémenté d'une décoration en stuc ; sous la charpente, autrefois apparente, supportée par de puissants entraits et garnie d'une voûte en bardeaux, on établit une calotte en lattis et en plâtre, abaissant de plusieurs mètres le tracé de l'ancien berceau. On enleva les entraits de la charpente, sans même prendre la précaution d'y substituer un ancrage et de maintenir ainsi les murs auxquels on imposait le poids additionnel d'une voûte en plâtre par des filières en fer. Aussi les murs gouttereots de la grande nef se sont-ils déversés vers l'extérieur, entraînant dans la même direction les murs des nefs latérales. A l'orient les fenêtres du chœur furent supprimées afin d'y établir le retable moderne ; à l'occident on boucha les fenêtres de la façade : sans doute parce qu'il s'agissait de construire un jubé et d'y installer les orgues ; enfin, pour compléter le mauvais effet produit par le changement malencontreux fait à la voûte qui diminuait la hauteur de la nef centrale en compromettant la solidité de la construction, on exhaussa de $1^{m}35$ le sol au dessus du pavé primitif. » Cette restauration, comme on voit, fut plus fatale à l'édifice que les injures du temps.



FAÇADE OCCIDENTALE APRÈS LA RESTAURATION. Dessin de H. D.

Mais les temps ont changé. En ces dernières années, une tout autre école que celle de 1777, une école admiratrice des œuvres anciennes de sa cité, entreprit, à son tour, de restaurer l'église Saint-Christophe. Quelques-uns de ses plus enthousiastes partisans s'introduisirent donc en l'église Saint-Christophe et y travaillèrent au débarbouillage des colonnes, pilastres, etc., s'obstinant à juger plus artistique que l'épaisse couche de plâtre dont le progrès les avait pudiquement recouvertes les formes pures, correctes des chapiteaux impitoyablement mis à nu.

Ces restaurateurs ou, plus correctement, les transformateurs précédents avaient sacrifié à l'avantage d'une voûte surbaissée la bonne entente des proportions : nos contemporains rétablirent à hauteur voulue une puissante voûte en bardeaux à structure apparente. Le sol intérieur est aussi aujourd'hui ramené à son premier niveau

Bref, ces vrais restaurateurs, aidés par des interventions généreuses et éclairées de bienfaiteurs, parmi lesquelles on comptait celle du regretté M. Lhoest de Waha, rendirent au monument outragé toute l'originalité de sa

construction propre. Aujourd'hui ceux qui cherchent à perpétuer le souvenir d'un grand passé par la conservation de ses plus belles œuvres ne jugent pas dépourvu d'intérêt, tant au point de vue artistique qu'historique, cet édifice heureusement arraché à sa ruine.

Si, par malheur, les procédés que tendent à mettre en vogue certains constructeurs étaient appelés à faire bonne route, l'église Saint-Christophe, grâce à sa construction raisonnée, deviendrait autrement célèbre : elle tomberait à merveille dans l'énoncé des nouveaux principes comme le type complet, parfait, du genre qui aurait vécu.

De cette façon, quoi qu'il arrive, l'église restaurée par M. l'architecte Van Assche restera un monument remarquable à Liége.

A. Bage.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A LIÉGE

On travaille actuellement à la restauration de la grande fenêtre percée dans la tour de la cathédrale de Liége. Le dessin du réseau, trop flamboyant, sera légèrement modifié, pour y permettre le placement d'un grand vitrail, sorti des ateliers de M. J. Osterrath, de Tilff.



Le village de Milmort, près de Liége, possédait une ancienne église dont les parties primitives remontaient au XIVe siècle, mais que des réparations entreprises il y a quelque cent ans avaient défigurée. Son exiguïté et son état de délabrement imposaient la construction d'une église plus vaste. M. Lohest, architecte à Liége, l'auteur des plans du nouvel édifice, a su, heureusement, garder les parties anciennes les plus remarquables. Au cours des travaux, en détachant le plâtras du bras nord du transept, on a découvert des peintures murales du commencement du XVIe siècle. Le mur oriental porte en haut, sur un fond rouge-brique, Notre-Dame des Sept Douleurs, avec les médaillons traditionnels ; en bas, les deux donateurs et saint Éloi, représenté comme évêque et comme forgeron. Sur le mur nord se trouvent, superposées, des deux côtés de la fenêtre : la Présentation de la sainte Vierge, l'Annonciation — la Nativité, l'Adoration des Mages. Sous la voûte, on distingue encore le Christ dans sa gloire (peut-être le reste d'un Jugement dernier) ? Le tout a été fort abîmé à cause de l'application des nouvelles couches de plâtre. Comme valeur artistique, les peintures sont tout au plus de second ordre. Celles du mur nord semblent meilleures que les autres. Cette décoration, qui disparaîtra bientôt, sans doute, vu les difficultés de la conserver, méritait d'être signalée, car elle prouve, une fois de plus, que les artistes médiévaux couvraient de fresques les murs de leurs églises. Elle est instructive, en outre, quant à la manière dont les scènes étaient autrefois disposées dans les décorations historiées.



Les murs de l'église Saint-Victor, sur les hauteurs du Thier-a-Liége, sont élevés jusqu'aux seuils des fenêtres. On sait que cette église — dont les plans, restés inachevés à la mort du talentueux architecte C. Léonard, ont été poursuivis par M. Froment, de Liége — est un monument érigé à feu Mgr Doutreloux, en même temps que la vingtième église paroissiale de la ville.

R. K.

De la *Gazette de Liége*, 22 mai 1904 :

Le succès de l'Exposition de l'art ancien est dès aujourd'hui complètement assuré ; toutes les formalités de la première heure, organisation et installation des différents comités, etc., sont terminés ; les divers rouages administratifs

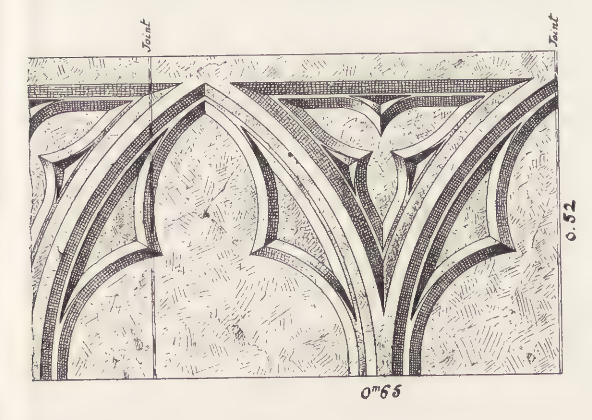
fonctionnent régulièrement, on est entré dans la voie de l'exécution pratique. Incessamment, le comité commencera le recrutement des objets à exposer.

Plusieurs adhésions des plus importantes lui sont, du reste, déjà parvenues ; c'est ainsi, notamment, que M. le baron de Sélys-Fanson a pu communiquer la promesse du duc d'Aremberg, président d'honneur de l'exposition, de mettre à la disposition du comité tout ce qui pourrait intéresser l'ancien pays de Liége : de merveilleuses pièces d'orfèvreries mosanes du moyen âge et des tapisseries, tableaux et miniatures représentant des membres de la famille de La Marck.



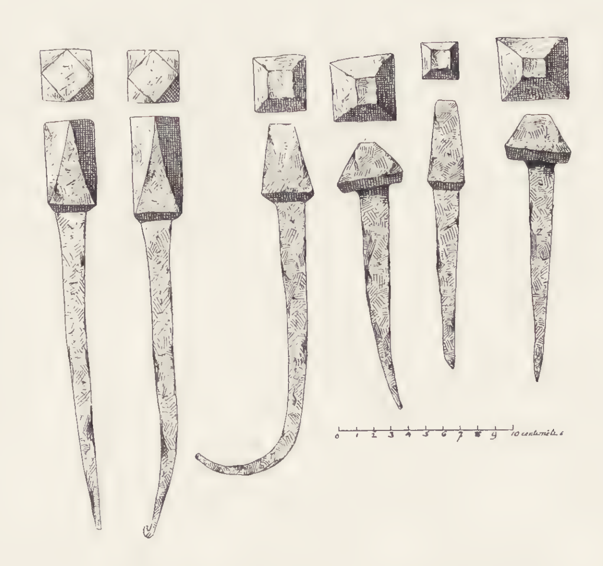
A LIERRE

LE BULLETIN a relaté en son temps la construction du bâtiment des postes, des télégraphes et du téléphone de *Lierre* (1), laquelle s'est effectuée dans le style de l'hôtel Colibrant dont le pignon principal avait résisté à l'action des siècles. Nos lecteurs se souviendront de ce que la partie supérieure de ce pignon avait subi les outrages de constructeurs peu scrupuleux quant au respect dû aux ouvrages artistiques de nos maîtres du moyen âge : non seulement



FRAGMENT DE SCULPTURE DÉCOUVERT A LIERRE.

(1) V. *Bulletin*, 2e année, page 289.



ANCIENS CLOUS EXTRAITS DE LA CHARPENTE DE L'HOTEL COLIBRANT, A LIERRE.

on avait enlevé les meneaux, coupé les larmiers qui couronnaient les tympans, agrandi les baies des fenêtres, mais la pointe du pignon avait été reconstruite totalement avec des matériaux de remploi.

Lors de la restauration de ces parties l'on découvrit entre autres fragments de pierre blanche une série de tympans dont un spécimen est reproduit ci-contre et qui avaient tout simplement servi de pierres à bâtir.

Il nous a semblé que ces fragments pouvaient présenter quelque intérêt, notamment à raison du tracé, sinon anormal, du moins très curieux, des redents.

L'architecte du monument n'est pas parvenu à retrouver l'emplacement qu'auraient pu occuper ces tympans, et il paraît bien probable qu'ils ont appartenu à une autre construction.

Nous donnons aussi à titre documentaire, et comme échantillon de la manière de travailler des ferronniers médiévaux, une série de clous utilisés dans la charpente, laquelle a pu être maintenue. Ainsi qu'on le remarquera une fois de plus, les artisans cherchaient à imprégner un sentiment artistique jusqu'aux parties les plus infimes de la construction : le souci de la

forme rationnelle et partant belle était leur principale préoccupation.

L'hôtel des postes en question va bientôt être inauguré ; nous chargerons un de nos critiques les plus compétents d'analyser cette œuvre dont nous n'avions pu donner que le projet.

A. VAN LIER.



A THIELRODE (pays de Waes).

DÉCOUVERTE INTÉRESSANTE. — Au cours de déblais effectués dans la grande briqueterie de Thielrode, les ouvriers ont mis à nu un puits qui, selon toutes les apparences, date de l'époque de l'occupation romaine.

Le puits qui mesure environ 11 mètres de profondeur est percé dans l'argile bleue ; il est composé de 21 pilots en chêne reliés par un revêtement en planches de même essence et de $0^{m}050$ d'épaisseur.

L'agencement est le même que celui du puits qui fut découvert en 1872 à *Steendorp* et dont les fragments sont déposés au musée archéologique de Saint-Nicolas.

Dans le voisinage immédiat du puits de Thielrode on a découvert un tas de tessons de vaisselle rouge et bleue, même d'une cruche à huile dont la forme est incontestablement romaine. Le fait a son importance historique, car il démontre que les Romains ont certainement établi des stations dans le pays de Waes.

A. v. H.



A BRUGES

LA CLAIRE-VOIE DU CHŒUR de la cathédrale vient de recevoir deux nouveaux vitraux, dont MM. Coucke sont les auteurs.

Ils représentent huit figures d'apôtres ; deux vitraux portant les autres apôtres sont en préparation, dans le même atelier.

A Bruges, l'on n'hésite pas à dire que ces vitraux sont les plus beaux qui aient été faits pour la cathédrale depuis que M. le baron J. Béthune y plaça (1867-72) les cinq verrières de l'abside de cette même claire-voie.

Ils sont conçus et exécutés d'après les grandes traditions de l'art du verrier, si peu compris de nos jours. Bien dessinés et d'une parfaite transparence : la lumière vibre à travers le verre. La coloration est brillante ; les artistes ont soigneusement écarté certains tons, comme étant faux en transparence, tels les rouge-cerise et les violets qui ne s'accordent pas avec le rouge-rubis et le bleu-paon de la palette du verrier.

Ces vitraux font honneur aux artistes qui les ont exécutés.

P. DE B.



A BRUXELLES

L'ARCADE MONUMENTALE pour l'entrée du Parc du Cinquantenaire vers l'avenue de Tervueren a vécu. Aussi déplorable comme construction que comme conception, elle n'a jamais eu de monumental que sa sottise. Un architecte français à ce chargé par le roi vient de terminer le projet d'un *motif triomphal* pour la remplacer, et l'exécution de ce projet est assurée, grâce à une haute générosité, sans intervention pécuniaire du pays.

Le nouveau projet comporte une triple porte dont chaque arcade enjambe dix mètres. Toutes trois sont de hauteur égale et un quadrige les couronnera. Nous attendrons pour formuler un jugement sur l'œuvre de M. Giraut d'avoir pu nous livrer à un examen précis de ses plans. A première vue, toutefois, il semble que ce projet réalise une grande amélioration sur le travail de feu Bordiau. En 1897, lorsqu'elle fut érigée en stuc et en carton, l'arcade apparut à tout le monde pitoyable. Sa maigreur était choquante, occasionnée surtout par la surélévation exagérée de l'arcade centrale que les arcatures latérales ne parvenaient pas à contrebuter. Nous nous rappelons que dès lors certains préconisaient et avec raison l'établissement d'une triple porte

moins prétentieuse, plus ouverte, conséquemment plus vraiment grande d'aspect, résultat qu'on aurait atteint en établissant le couronnement des trois arcades au même niveau, comme cela est du reste pour tous les *arcs de triomphe* de l'antiquité. G. Dy.

VARIA.

A L'ÉCOLE SAINT-LUC DE SCHAERBEEK s'est tenue le dimanche 15 mai, l'assemblée générale du *Cercle des Métiers d'art* (association des anciens élèves de l'école Saint-Luc de Bruxelles).

A cette occasion, M. J. Stevens, le distingué directeur de l'enseignement industriel et professionnel, que le comité du cercle avait invité pour prendre la parole dans cette réunion, a fait une intéressante conférence sur *la petite bourgeoisie*, dont la situation précaire a été mise en vue par l'enquête que le gouvernement a ordonnée dans les principaux centres du pays.

Le maintien et la protection de cette classe si utile et si pleine de bonne volonté préoccupent actuellement à bon droit les pouvoirs publics et nous voyons chaque jour se produire, en ce sens, de louables efforts. Parmi les mesures prises pour atteindre une amélioration, l'orateur se plaît à signaler les institutions de crédit aux petits commerçants et industriels, les groupements corporatifs pour l'achat ou la production en commun, etc., tous organismes qui fonctionnent déjà en plusieurs endroits à l'entière satisfaction des intéressés.

D'autres mesures encore à l'étude viendront bientôt s'ajouter aux premières et compléter heureusement cette œuvre de rénovation si bien commencée. De ce nombre est une combinaison de prêt à taux d'intérêt réduit destinée à faciliter aux petits patrons et aux ouvriers l'achat des machines-outils nécessaires à l'exercice de leur profession.

Les succès obtenus précédemment par des créations similaires à l'étranger et particulièrement en Allemagne, où, depuis longtemps, ces problèmes sont à l'ordre du jour, permettent de bien augurer de l'avenir de cette petite bourgeoisie qui, pour l'honneur de la société, tient en réserve tant de force et d'énergie.

Cette conférence attentivement écoutée et longuement applaudie était précédée de la lecture du procès-verbal de la dernière assemblée générale et de l'exposé de la situation financière du Cercle, faits respectivement par le secrétaire et le trésorier. Un rapport du président sur l'action de l'association constate aussi l'état prospère de celle-ci et le nombre toujours croissant de ses membres.

Avant la réunion une messe chantée dans la chapelle de l'établissement avait groupé maîtres et disciples dans une commune prière.

J. P.



LES ANCIENNES CLOCHES sont souvent pleines d'intérêt archéologique et artistique, sous les multiples rapports de leur composition, de leur galbe, de leur ornementation et de leur son.

Leur rendre celui-ci que la fêlure a fait perdre parfois et faire cette réparation sans entamer le caractère des formes a paru longtemps impossible ou à peu près. M. Durand-Chambon, fondeur de cloches à Montargis, semble avoir découvert la bonne recette. Il a entrepris à Zellenberg (Haute Alsace) la réparation d'une vieille cloche datant de 1410 et mise hors d'usage par une fêlure de 38 centimètres. Le travail a été couronné de succès et celui-ci est d'autant plus remarquable que la réparation consistait non pas dans une simple soudure, mais dans une refonte partielle. Le coulage dans la partie fêlée du même métal que celui de la cloche gagne toutes les parties voisines jusqu'à 10 centimètres et au delà, s'y infuse et les

refond avec la partie lésée pour en faire une seule pièce. Le son est revenu avec sa note primitive. La solidité semble à toute épreuve. Ce coup de maître n'est pas un coup d'essai. Ce même artiste a également réparé avec succès la plus grande cloche du beffroi de Sulzmatt, laquelle pesait 1730 kilos et avait été fondue en 1367.

Que de vieilles cloches, qui, après avoir retenti aux premiers et aux derniers actes de nos aïeux, semblaient devoir rester muettes à jamais, pourront encore sonner le baptême de nos petits-fils !

La découverte de M. Durand-Chambon rendra de grands services non seulement à l'archéologie, mais à l'art social.

PELGRIM.



LE PLAIN-CHANT a fait dans la basilique de Saint-Pierre à Rome son entrée solennelle. Le pape a voulu que l'événement coïncide avec la fête de saint Grégoire le Grand.

Le *Daily Telegraph,* journal protestant de Londres, a longuement relaté et analysé l'exécution de cette cérémonie.

Après avoir mis en évidence le caractère sérieux et religieux du chant grégorien et avoir fait ressortir un de ses principaux avantages, c'est-à-dire une plus grande participation des fidèles aux cérémonies sacrées, le correspondant de la feuille anglaise écrit :

« Cette grande cérémonie a clairement démontré combien l'ancienne musique, bien exécutée, peut inspirer et consoler. Elle a fait plus : elle a évoqué avec un nouvel éclat les victoires apostoliques de l'antique Rome chrétienne, victoires plus durables que les conquêtes matérielles des Césars. Elle a été une véritable cérémonie impériale...

» Pour la première fois le *Credo,* entonné par le pape, a été continué, non point par les chantres attitrés des basiliques romaines, mais par une multitude de jeunes clercs qui, venant du nouveau et du vieux monde, représentent tous les patriarcats, provinces et hiérarchies qui reconnaissent le pouvoir spirituel de Rome. En beaucoup d'occasions antérieures, toutes les nations ont envoyé des représentants au siège pontifical, lesquels assistaient aux cérémonies de Saint-Pierre toujours en silence. Car les seules voix qui jusqu'à ce jour se firent entendre, outre celles de l'auguste célébrant et de ses assistants immédiats, étaient celles des chantres pontificaux qui avaient coutume de laisser, pour ainsi dire, suspendue en l'air la phrase musicale du pape entonnée dans le *Gloria* ou dans le *Credo,* pour continuer le texte liturgique dans une polyphonie compliquée.

» Mais la cérémonie d'aujourd'hui a eu un caractère pleinement homogène. Le pape et les mille séminaristes qui formaient le chœur étaient en accord parfait. Ce n'était plus un « duetto » entre le grand-prêtre et son chœur officiel ; c'était un père qui chantait avec ses fils les mêmes hymnes de louange.

» Dans l'espace qui séparait les séminaristes du maître-autel se trouvait un chœur d'élite de moines bénédictins, quatre-vingts environ, qui représentaient les principales communautés. A ceux-ci, et sous la direction du R. P. Janssens, avait été confiée l'exécution des morceaux les plus difficiles du chant grégorien.

» L'*Alleluia,* après l'Épître, a été une merveille de sérieux, de beauté mélodique et de rythme parfait. Quiconque a entendu cet *Alleluia* doit comprendre pourquoi le cardinal Vaughan eut si longtemps le désir de confier à une communauté bénédictine le service du chœur dans la nouvelle cathédrale de Westminster.

» Une objection que l'on a souvent opposée au plain-chant, c'est que, pour obtenir une exécution satisfaisante, il est nécessaire que l'on puisse disposer d'un grand nombre de voix. Mais, en vérité, l'effet de la musique chantée aujourd'hui à Saint-Pierre par les Bénédictins ne dépendait guère de cette condition. »



UN VAILLANT PUBLICISTE de nos amis qui s'accompagne parfois de la lyre dans le bon combat, tel un barde guerrier, nous

autorise à publier ce poème, conçu il y a plus de deux ans, mais rendu très actuel par les récentes décisions pontificales; car indépendamment de son mérite lyrique, il résume parfaitement les abus de la prétendue musique religieuse.

LA « MUSIQUE D'ÉGLISE ».

SATIRE.

Quel tapage, grand Dieu, devant le saint autel !
Et c'est cela qu'on nomme office solennel !
C'est pour tout ce bruit-là, qui me navre et me froisse,
Qu'on a par les journaux convoqué la paroisse !
Pour aujourd'hui, sans doute, ils ont dû parier
Qu'ils empêcheraient bien les chrétiens de prier.
Ils ont fait de leur mieux ; on peut craindre qu'ils [n'aient
Réussi dans une œuvre où les démons s'essaient.
Je me demande, après le coup d'archet final,
Si je sors d'une église ou si je viens d'un bal,
Si le saint temple, hélas ! devient un accessoire
Des salons de musique et du conservatoire.
L'étrange *Gloria* qu'ils ont exécuté
M'a glacé de terreur au milieu de l'été.
C'étaient des cris aigus que je ne puis redire.
Les anges — n'est-ce pas? — n'avaient point ce délire
Lorsque, planant joyeux sur le berceau divin,
Ils disaient aux bergers, sans papier ni lutrin,
Sans le concours, surtout, de bruyantes fanfares,
Sans tout cet appareil et tous ces tintamarres,
Mais sur un rythme tendre, harmonieux et doux,
Que le Sauveur était descendu parmi nous.
Il ne se fait jamais dans nos âmes chrétiennes,
Éprises des vieux airs et des hymnes anciennes,
Tant de tumulte, alors que sans nous mettre en eau
Nous disons : *Gloria in excelsis Deo !*
Et je croirai bientôt que le diable s'applique
A louer par nos voix le Seigneur en musique.
Quant à votre *Credo,* j'en dirai tout autant
L'exercice pour vous doit être fatigant,
Tant vous avez clamé, tant vos notes aiguës
Prétendaient élever nos esprits jusqu'aux nues
En dépit de vos cris, des répétitions,
De vos efforts pour plaire et vos contorsions,
J'ai pu, tant bien que mal, réciter des prières,
Attendant le moment où les sacrés mystères
Dans le silence allaient à l'autel s'accomplir.

. . . .

Vous n'avez point fini ; ces moments de loisir
Ont rempli le jubé d'une fureur nouvelle
Et voilà que, du haut de cette citadelle,
Un champ tempétueux part en bruyants éclats
Contre des ennemis que l'on n'aperçoit pas.
Et voilà qu'au milieu de ce tapage atroce,
Hélas ! l'Agneau de Dieu prend un aspect féroce
Et l'orgue, ce pieux, ce très noble instrument,
Cette voix de l'Église et du peuple croyant,
Qui pour Dieu seul devrait vous prêter ses services,
Dans cette œuvre funeste est parmi les complices,
Quand, sur un souvenir scandaleux d'opéra,
Ou sur un air de danse, au fidèle il dira
Que l'office est fini, qu'il est temps qu'il s'en aille.
Mais j'allais oublier l'artiste qui travaille,
Armé du violon, du trombone ou du cor,
A produire au lieu saint plus de scandale encor.
C'est lui surtout, c'est lui dont l'habile maîtrise
Fait régner le théâtre au milieu de l'église,
Et détourne de Dieu les cœurs et les esprits.
Les gourmets de son art, lui faisant vis-à-vis,
D'un prêtre à son autel dédaignant la « besogne »
D'un plaisir gratuit jouissent sans vergogne,
Le dos tourné, payant ainsi l'attention
Du zèle qui s'égare en cette occasion.
Je m'en prends à vous seuls, maîtres en choses [saintes,
Et d'un peuple affligé je vous porte les plaintes,
Il en est parmi vous qui suivent un chemin
Où leur effort, maudit de Dieu, restera vain.
Et je voudrais voir mettre un terme à leurs mé- [prises,
Car il ne suffit pas de remplir vos églises
Des amateurs blasés de profanes concerts
Au pied des saints autels venant goûter des airs
Qui leur plaisent, s'il faut que les chrétiens fidèles,
Pénétrés avant tout des choses éternelles,
Aillent chercher ailleurs un petit coin pieux,
Un asile paisible, humble, religieux,
Où se célèbre en paix l'ineffable mystère,
Où tout écho mondain meurt au pied du Calvaire.

D. HASSELLE.



COLLECTIONS-MUSÉES. D'une lettre que nous venons de recevoir d'Angers nous extrayons le passage suivant :

Permettez-moi aujourd'hui que je lis, p. 284, dans les Varia, un fragment de lettre d'un orfèvre-bijoutier, de vous dire ma pensée sur le *desideratum* exprimé.

J'ai vu à Paris, place des Vosges, à la bibliothèque des *Arts décoratifs*, une *série d'albums*

factices qui, je crois, donnerait *satisfaction* au brodeur du nº 8 et à l'orfèvre du nº 9 du *Bulletin*.

Votre bibliothèque royale ou mieux celle des *Arts décoratifs* ou encore celle de l'*École de Saint-Luc* pourrait avoir une série analogue. Voici ce que j'entends :

On sacrifie une quantité d'ouvrages artistiques *(monographies d'églises, albums d'expositions rétrospectives, catalogues illustrés de ventes célèbres,* ouvrages spéciaux sur la dentelle, la broderie, l'orfèvrerie, les cérémonies, les pompes funèbres, les tapisseries, etc... On en détache toutes les planches, puis on les colle dans des albums *ad hoc* nos 1, 2, 3, etc.

Ainsi voilà un ouvrier ou un artiste qui veut faire un *dais :* il trouvera dans la série *broderie* (volume spécial pour les *dais)* une quantité de reproductions de *dais* empruntés à vingt ou trente ouvrages *différents,* des photographies de *dais,* etc.

S'agit-il d'un *char* pour une cavalcade ? Dans la série des *fêtes* publiques, il y aura un ou plusieurs albums consacrés aux *chars*.

De même pour les pièces d'orfèvrerie quelconques, pour les catafalques et le reste.

L'ordre chronologique ne peut évidemment être facilement observé dans ces albums, auxquels on ajoute toujours des documents, mais c'est déjà beaucoup de centraliser dans un même recueil tout ce qu'on a pu trouver de renseignements sur telle ou telle spécialité.

Si on crée des *albums,* comme je l'indique, parallèlement on pourrait avoir des *documents écrits* (extraits d'inventaires, marchés avec des ouvriers, descriptions de *dais, mitres, chars, catafalques,* etc., en un mot de chacune des spécialités formant l'objet d'un album).

Je vous engage beaucoup, Monsieur, à parcourir ces albums à la bibliothèque de la place des Vosges, à Paris : vous verrez combien ils peuvent rendre service aux *ouvriers d'art* s'adonnant à telle ou telle spécialité.

Ceci n'empêcherait pas d'avoir à part un exemplaire non *dépecé* et complet de chacun des ouvrages auxquels les planches séparées seraient empruntées.

Cette organisation, évidemment, ne peut se faire que lentement et coûte beaucoup, puisqu'il faut acquérir, au moins, deux exemplaires de chaque ouvrage, l'un qu'on laisserait *entier,* l'autre qu'on dépècerait pour en répartir les planches dans les différents albums dont je vous parle.

Mais aussi quel avantage pour les chercheurs !

On pourrait mettre à profit les magnifiques photographies de certaines maisons d'Europe : Schmit, à Cologne ; Alinari, à Florence ; Martin Sabon, à Paris ; Laurent, à Madrid, et bien d'autres.

On trouverait là des mines superbes à exploiter en tapisseries, orfèvreries, tableaux anciens, broderies, etc.

Il a été publié en Allemagne, en Italie, en Espagne et en France quantité d'albums commémoratifs d'*expositions rétrospectives*, remplis d'héliogravures ou de phototypies très intéressantes et qui formeraient encore, avec des catalogues de vente illustrés, un excellent appoint à l'œuvre que je vous recommande.

L. DE FARCY.

C'est une excellente idée que nous communique là notre éminent correspondant. Sa réalisation ne tentera-t-elle personne ? Elle viendrait admirablement à l'appui d'une institution que nous voudrions voir se multiplier, pour sa grande utilité sociale, celle des musées professionnels.

Sans doute nos collections publiques sont relativement riches : elles renferment des œuvres et des documents de premier ordre ; mais elles manquent fréquemment de classement ou bien elles sont classées *à l'usage des érudits ou des dilettanti*.

Elles ne rendront vraiment des services à notre industrie que quand elles seront constituées pour fournir à nos ouvriers des *leçons de choses*.

Il faut pour cela d'abord que ces collections soient maniables, directement, par les artisans ; qu'il ne soit pas nécessaire à qui veut y fouiller d'être possesseur d'une clef spéciale ou d'une science préalable.

Les manières de classer pratiquement les documents sont multiples et devraient être cumulées dans la même collection. Sommes-nous loin de là! Nous affirmons, par exemple, que les recherches que nous étions parfois forcés de faire dans la section de photographies adjointe au musée des arts décoratifs de Bruxelles ne nous ont jamais donné un résultat satisfaisant, parce que le seul classement qui existe est fait dans l'ordre... géographique, de telle sorte que, pour y trouver un document, il faut connaître d'avance son existence. Cela et d'autres causes expliquent pourquoi cette section qui pourrait rendre de grands services n'est pas fréquentée.

Que l'on fasse donc des albums comme en préconise M. le comte de Farcy. On peut leur adjoindre d'autres modes de classement, mais celui-là est de tous le plus nécessaire parce qu'il est le plus immédiatement utilisable.

En outre, il ne faut pas s'en tenir à présenter aux artisans les objets d'art d'une façon quelconque : il faut les leur montrer sous les aspects les plus saisissables pour la compétence des ouvriers et les plus intéressants pour eux, les plus aptes à les instruire. En général on devrait faire valoir l'intérêt pratique et même technique de l'objet exposé. De tout cela nos conservateurs n'ont cure. Ajoutons, pour insister, que la situation actuelle ne se modifiera sérieusement que si l'on cesse d'envisager l'art indépendamment de l'industrie moderne.

A ce propos nous signalons avec plaisir que le Musée du Cinquantenaire est en progrès : surtout, le beau compartiment des broderies et étoffes anciennes est, depuis quelques mois, fort bien exposé, classé et étiqueté. Nos félicitations à qui de droit. Nous nous plaisons, du reste, à remarquer que ce classement a eu visiblement pour guide les beaux et durables travaux de notre éminent correspondant, M. de Farcy lui-même (1).

Mais c'est encore insuffisant. Comme on l'a dit (2) ce Musée ne possède presque rien en fait de broderie d'ameublement, en dehors d'un bel antependium du XIIIe siècle, et forcément la collection de broderies est incomplète. Puis elle est exposée à un point de vue trop peu dépendant de l'application au costume et la question si capitale de la composition décorative ne peut donc être étudiée comme il faudrait. Sans y joindre des dessins, des photographies, des albums on ne peut prétendre avant longtemps faire donner à cette collection un enseignement complet et pratique. Pourquoi aussi ne pas y annexer des tableaux graphiques portant la description technique des différents points du brodeur ?

Si l'on veut avoir en vue la formation professionnelle, il est pour certains métiers indispensable d'exposer les produits autrement que par la surface. Le moulage ou la photographie d'une porte, par exemple, c'est quelque chose ; je gage pourtant que l'ébéniste apprécierait mieux une planche avec les coupes cotées, quelques détails bien relevés et la photographie collée dans l'angle. Voilà qui l'instruirait. En procédant autrement on encourage la pratique du truquage et de toutes les ficelles, indignes d'une industrie qui se respecte et soutiens de l'état actuel d'incertitude, de faiblesse, de versatilité où se trouvent les métiers.

Il y aurait bien d'autres choses à dire, bien des remèdes à proposer. Les artisans le sentent : les lettres du brodeur et de l'orfèvre ne le démontrent-elles pas ? Les ouvriers sont les premiers à s'apercevoir de la nécessité d'un perfectionnement de la formation professionnelle et ils voient que les musées devraient être des agents de cette amélioration ; mais ils ne trouvent pas l'appui et l'enseignement qu'ils y cherchent.

Le contraire ne sera, pensons-nous, que si les administrations des musées, convaincues, enfin, que l'étude de l'art n'est fertile que pour autant qu'elle prépare notre industrie aux progrès intenses dont doit découler le plus grand bien moral et matériel, social et national, adoptent des méthodes pratiques en conséquence.

E. G.

(1) Voir l'important ouvrage de L. de Farcy, *la Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*. 2 vol. Edit. Belhomme, à Angers.

(2) Voir *Bulletin*, livr. 8, p. 253.

LE COMITÉ CENTRAL institué pour célébrer le cinquantième anniversaire de la définition dogmatique de l'Immaculée conception adresse un appel en faveur de l'exposition mariale internationale.

« Puisqu'un appel chaleureux du souverain pontife, y est-il dit, convie les fidèles à venir à Rome chanter à la Vierge Immaculée l'hymne de la foi et de la piété filiale, pourquoi le génie chrétien qui, au cours des siècles, a accumulé de si précieux trésors à la gloire de la plus belle des créatures ne les réunirait-il pas dans une exposition modeste, mais qui compléterait les travaux du Congrès.

Aussi, le Comité central romain décide qu'il se fera une exposition mariale internationale. Sa Sainteté Pie X veut qu'elle ait lieu dans le palais apostolique de Latran.

Tous ceux qui s'intéressent aux fêtes du cinquantenaire, comité, correspondants, associations, instituts religieux, académies artistiques et scientifiques, dignitaires du clergé et grands personnages laïcs, tous ceux qui ont à cœur la gloire de la Vierge Immaculée et les vénérables traditions de leur pays voudront bien nous prêter leur généreux concours.

Notre Comité n'épargnera ni fatigues, ni dépenses, ni zèle. Mais il a besoin de se sentir soutenu. A l'œuvre donc, bons catholiques ! Votre coopération à une si belle œuvre attirera sur vous les bénédictions de celui qui est infiniment sensible aux gloires de sa divine mère. La bénédiction de son auguste vicaire vous en est d'ailleurs un gage assuré.

A partir d'aujourd'hui, déployons toute notre activité. Envoyons à Rome les objets mentionnés dans le programme. Recueillons de pieuses offrandes, nécessaires pour mener à bonne fin une si sainte entreprise. Et cette exposition sera un nouveau titre de gloire et de joie profonde pour les enfants de la très sainte Vierge Marie.

Cette exposition devant servir au Congrès marial, son programme se modèle sur le programme du Congrès et se divise, comme celui-ci, en trois divisions générales qu'on a jugé opportun de réduire aux limites suivantes :

Ire division : *Le culte de Marie et ses manifestations* dans l'iconographie et dans la numismatique.

IIe division : *La presse mariale*.

IIIe division : Les *instituts religieux et les associations mariales*.

L'Exposition est préparée et dirigée par un comité local résidant à Rome qui constituera la Ve section de la Commission exécutive.

Ce comité romain aura pour coadjuteurs les divers comités nationaux et les correspondants de la Commission résidant dans les pays et diocèses.

L'Exposition n'aura pas un but industriel et n'admettra que des objets ayant un caractère artistique ou historique ou antique. Cette admission sera soumise au jugement d'un jury compétent nommé par le Comité local avec l'approbation de la Commission cardinalice. On fera connaître au plus tôt les *critériums* qui serviront de base aux appréciations de ce jury. »



UN DES LAURÉATS DE NOTRE CONCOURS pour un projet d'église rurale, M. Ch. Bourgeois, vient de remporter un succès flatteur. Un envoi très important de plans d'architecture qu'il a adressé au salon des artistes français à Paris a été intégralement reçu. Y figurent le projet d'église rurale primé par le *Bulletin*, ainsi que les plans qui ont valu à leur auteur le grand prix de 1900 à l'école Saint-Luc de Bruxelles. A. C.



BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

3me ANNÉE. JUIN 1904.

DU CHOIX DES COULEURS DANS LA POLYCHROMIE DES ÉGLISES[1].

II. — Peinture historiée.

LES catacombes et les anciennes basiliques nous montrent assez que, de bonne heure, on a commencé à orner les églises d'images polychromes. Les mosaïques sur fond d'or, bleu foncé ou vert et noir brillent encore de leur ancien éclat et témoignent de la force des contrastes dans les couleurs employées par les anciens. Les peintures si simples des catacombes (2) présentent souvent un fond clair, encadré de rouge, et sur lequel se détachent des figures brunâtres, tirant sur le jaune ou le rouge, et où souvent aussi on emploie le vert et le bleu pour indiquer la lumière et pour les objets de second rang. La décoration antique, qui nous est connue surtout par les fouilles de Pompéi, préférait des fonds rouges avec des figures de couleurs diverses. L'ancien Thésaion d'Athènes avait, sur ses murs faits de marbre précieux, une décoration en couleurs d'or, de bleu et de rouge; c'était son plus riche ornement (3).

On trouve donc dès les débuts de l'activité artistique chrétienne deux systèmes, dont l'un préfère des fonds très clairs, l'autre des fonds de couleurs puissantes. Nous rencontrons encore ces deux systèmes dans l'art médiéval. Le sentiment des couleurs se rattache à des conditions organiques. Il reste toujours le même et revient à son état normal après des variations périodiques, souvent maladives. Peut-être a-t-il ramené les maîtres médiévaux, après de nombreux essais, à la pratique éprouvée dans l'antiquité.

Les exemples les plus connus de peintures historiées dans les églises datant du commencement du moyen âge présentent les deux systèmes. A Saint-Savin (4), le fond est généralement plus clair que les figures, tandis que dans l'église Saint-Georges, à Oberzell, un fond sombre rayé de jaune, de brun, de bleu, de vert et d'une couleur rougeâtre fait mieux ressortir les figures. Dans l'église française que nous venons de citer, toutes les couleurs sont plus claires, fort adoucies

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 3e année, no 10, p. 301.

(2) Belles reproductions en chromolithographie dans DE ROSSI, *Roma sotterranea.*

(3) Cf. SEMPER, *Der Stil,* I, 2e éd., ch. IV, § 80, p. 425 f.

(4) S. MÉRIMÉE, *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin.* Paris, 1845. In-folio, 39 planches. — KRAUS, *Die Wandgemälde der Sankt-Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.* Fribourg, 1884. In-folio.

au moyen de blanc, tandis que dans les peintures du couvent allemand elles sont plus fortes et plus pures. Ces deux églises donnent des exemples précieux des premiers restes importants qui nous soient parvenus d'une polychromie considérable. Pour notre époque, elles ont un intérêt immédiat par l'heureuse harmonie des tons bien plus que par leur dessin.

Nulle part on ne peut mieux reconnaître que dans le « Dôme » de Brunswick, combien il nous reste encore à apprendre sous le rapport de l'harmonie des couleurs. En effet, le bras sud du transept de cet édifice ainsi que le chœur, ont une polychromie de la première moitié du XIII[e] siècle, tandis que le bras nord du transept a été peint par un artiste moderne. Les peintures anciennes ont un fond bleu, donc une couleur froide. Sur la voûte du chœur, dont les arêtes ne sont pas marquées, on voit l'arbre de Jessé en médaillons à fond bleu, réunis sur le fond rouge de la voûte par des rinceaux et des feuillages verts. Les murs, bleus, sont divisés en zones par des bandes d'ornements de couleurs chaudes. Dans la zone inférieure, des rideaux peints en rouge, gris, jaune et vert forment le socle. Comme les figures de la zone supérieure, ils sont chauds dans leur effet d'ensemble. Les piliers et les colonnes d'angles sont marbrés à la mode romane, en rouge, en gris et en imitation de serpentine. Les arcs-doubleaux couverts principalement de couleurs chaudes ont des médaillons à fond bleu. Caractéristique et remarquable est le fond bleu uni appliqué sur les murs et la voûte du bras sud du transept : des couleurs chaudes, sur tous les membres portant les charges et servant à délimiter, forment contraste avec lui. Dans ces membres se trouve aussi, il est vrai, du bleu, mais seulement çà et là, par petites taches, là où la masse de couleurs chaudes a besoin d'un amortissement.

A *Methler*, près de *Camen*, les voûtes et les murs ont également ce fond bleu, par conséquent froid, tandis que toutes les parties portant les charges, ainsi que les figures, sont peintes en tons chauds. L'artiste a peint les nervures en rouge, jaune et gris, formant des dessins variés, alors qu'il a divisé les murs du chœur en champs, par des arcatures en tons chauds et les a remplis de figures, derrière lesquelles le fond bleu vient fermer le tout.

Il en est de même à Brauweiler, Schwarzrheindorf (1), dans les églises de Soest et dans les peintures, malheureusement perdues, de la chapelle de Ramersdorf : les anciens maîtres ont coloré les voûtes, et les murs du moins en partie, en bleu foncé, et donné des tons chauds, au contraire, aux membres de l'architecture qui portent les charges, aux parties ornementales et aux figures (2). A Ramersdorf, les tympans des voûtes étaient ornés de figures claires sur fond bleu, et séparés par des nervures de couleurs chaudes. Sur les murs on voyait, sous de hautes arcatures jaunes, se détachant sur de larges bandes de vermillon, des figures claires sur fond bleu. Sous les fenêtres, le socle était peint en jaune clair. Cette couleur

(1) Les dessins des peintures de Schwarzrheindorf ont été publiés dans le *Bulletin des Métiers d'art*, 1[re] année, p. 304 s. (Note du traducteur.)

(2) Reproductions en couleurs dans *aus'm Weerth. Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*. Malerei.



PHOTO. STENGEL A DRESDE.

LIMBOURG-SUR-LA LAHN. INTÉRIEUR
DE LA CATHÉDRALE VU DU CHŒUR.

(Voir plus haut le texte p. 305.)

continuait le long des montants de la fenêtre jusqu'à la voûte, et le long des piliers jusqu'aux chapiteaux.

Dans tous ces exemples, qu'on pourrait facilement augmenter, le même système est suivi. Sa règle fondamentale est celle-ci : « Il faut employer des tons froids, surtout le bleu, pour les surfaces des murs et les voûtes, et des tons chauds, surtout le jaune et le rouge, pour les parties de l'architecture destinées à porter les charges, pour les bandes d'ornements et les figures. »

L'église de Wienhausen, près de Celle, fait exception à cette règle dans sa décoration datant de la première moitié du XIV[e] siècle. Chaque triangle de la voûte a trois cercles à fond bleu, renfermant des scènes de la vie du Christ et de la Sainte Vierge. Autour des cercles s'étend un fond rouge orné de rinceaux et de feuillages verts. Un large trait blanc enferme cette décoration et la sépare du mur et des nervures. Là où la nervure, auprès de ce trait blanc, sort de la voûte, sa surface droite est traversée d'un bout à l'autre par un trait vert et une bande ondulée composée de tête morte, de blanc et de vert. Ensuite vient la gorge, rouge, et le tore à listel, orné d'un dessin disposé en bandes, formé de noir, puis de rouge, de noir et de vert.

Dans la partie supérieure du mur on trouve, sur un fond alternativement noir et vert, un dragon en riches entrelacements de rinceaux ; plus bas, des architectures où le fond est alternativement bleu et vert. Un encadrement rouge et le blanc qui relève toutes les lignes principales séparent, divisent et font ressortir les membres essentiels de l'architecture.

A cause de l'alternance multiple du fond des surfaces en bleu, vert, rouge et noir, il ne restait plus de contraste à employer pour faire ressortir les nervures. Elles se seraient perdues dans les fonds si, de chaque côté, ces larges traits blancs ne produisaient une séparation. L'élément architectonique est trop peu accentué. Il semble que tout est recouvert uniformément par une tapisserie qui a beaucoup d'unité, grâce à la répétition d'un même nombre restreint de couleurs, mais dont l'effet d'ensemble est pourtant multicolore à cause de l'alternance fréquente (1).

De même que la Sainte-Chapelle de saint Louis, à Paris, marque l'apogée de la polychromie purement décorative, de même, pour la peinture historiée, l'église Saint-François, à Assise, est le modèle le plus important et dépasse tous les autres. Ses peintures murales ont récemment été décrites d'une façon détaillée par Thode (2). Ses données, purement historiques, sont aussi estimables que ce qu'il dit sur le caractère et l'importance, dans l'Église, de ce saint séraphique est discutable. Il s'agit ici de faire ressortir une partie plus pratique et qu'il a moins examinée, à savoir : la répartition des couleurs et l'effet décoratif de l'ensemble.

Les voûtes de cette grande église gothique, à une seule nef, pourvue d'un transept, imitent le ciel bleu étoilé. La couleur bleue descend dans le fond des peintures des murs, de façon à paraître appliquée de plus

(1) Esquisse de ces peintures, sans indication précise des couleurs, dans *Archiv f. Niedersachsens Kunstgeschichte,* par MITHOFF, II, pl. 3.

(2) *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* pp. 216 et ss.

en plus parcimonieusement, et finit, sous les fenêtres, devant un socle fait de marbre rouge-brun et blanc. De ce socle monte alors inversement la couleur rouge-brun et blanche, qui couvre les colonnes, jusqu'aux voûtes. Des bandes d'ornements blanches, jaunes et rouges divisent les murs en champs où apparaissent sur un fond bleu les scènes et les figures peintes en couleurs chaudes.

Les nervures sont couvertes de dessins en tons chauds et interrompent d'une façon heureuse le bleu de la voûte. L'or n'est appliqué que rarement, peut-être eu égard à l'ordre auquel appartient l'église et qui honore comme vertu principale la pauvreté. Là où la chapelle royale de Paris reçut de l'or, les peintres des Franciscains mirent du jaune ou du blanc : le jaune doit représenter la couleur de l'or, le blanc son éclat La masse du bleu dominant dans la voûte devient de plus en plus petite, à mesure qu'elle s'approche du socle, sur le mur, comme fond des figures. Le ton chaud du socle s'étend dans les larges encadrements des champs du mur, s'atténue en s'élevant, jusqu'à ce qu'il finisse dans les nervures légères, aux clefs de voûtes, comme mince trait de séparation. Réellement, les artistes atteignirent, malgré la simplicité des moyens, un effet si puissant et si beau que l'on ne regrette pas l'absence de l'or précieux et la richesse de son éclat.

Toutes les églises gothiques de l'Italie ornées de peintures murales observent cette règle : « Le fond bleu des voûtes et des murs doit contraster avec les membres architectoniques et les figures, qui doivent être surtout peints en blanc, jaune et rouge. » C'est ce principe qui domine dans les peintures de la magnifique église florentine de Santa-Maria Novella, de la chapelle de Sainte-Catherine à Saint-Clément, à Rome ; de la chapelle des Trois-Rois à Saint-Petrone, à Bologne ; du chœur de l'église des Ermites, à Padoue ; de Santa-Maria del' Arena, dans la même ville, et de beaucoup d'autres encore. Raphaël lui-même et ses élèves ont observé l'ancienne règle dans beaucoup de leurs œuvres capitales de décoration, et placé sur un fond bleu des ornements et des figures clairs (1).

Terminons la série des monuments de ce genre par une œuvre d'art de dimensions restreintes, mais d'une importance considérable, la peinture des clôtures du chœur au Dôme de Cologne (2). Les montants et les réseaux sont dorés et encadrés de minces traits rouges. Le fond sur lequel se trouvent les figures ne peut être déterminé exactement pour la partie comprise entre les montants ; il est bleu dans les réseaux, derrière les petites figures d'anges. D'autres places, dans les réseaux, qui sont censées se trouver plus loin en arrière, sont bleues ou vertes, donc d'une couleur froide ; les surfaces situées au milieu des réseaux reçurent une couleur rouge. L'ensemble est encadré de quatre bandes : la première est blanche, avec des dessins rouges, verts et noirs ; la seconde est formée d'une baguette dorée ; la troisième d'une gorge bleue, et la quatrième d'un tore à listel, blanc avec des bandeaux rouges et verts. Non seulement

(1) Belles reproductions en couleurs dans Gruner, *Fresco decorations and stuccos of churches and palaces in Italy*. Londres, 1854. In-folio.

(2) Schmitz, *Der Dom zu Köln*. Düsseldorf, Schwann. 1868. Livraison 6, feuille 8.

dans ces peintures les métaux (l'or et le blanc) alternent régulièrement, avec les couleurs, d'après la règle héraldique, mais dans celles-ci mêmes les froides (bleu et vert) sont dans le fond, tandis que la couleur chaude (rouge) est à l'avant-plan.

D'autres peintures de l'espèce la plus délicate, avec des fonds ornés d'élégants ornements estampés, couvrent les montants et les noyaux des colonnes du chœur, derrière le maître-autel. Espérons que, de même que les peintures qui se trouvent en dessous de toutes les fenêtres de la chapelle où est exposé le « Dombild », elles seront bientôt l'objet d'une restauration soigneuse (1).

De la suite de notre article, où nous examinons le second système de décoration historiée, on verra qu'il y a encore deux contrastes principaux pouvant être employés : *clair* ou *sombre, coloré* ou *incolore,* outre les principes que nous avons déjà exposés, et d'après lesquels les *couleurs* et les *métaux,* les tons *froids* et les tons *chauds* doivent s'opposer.

Raphaël, dans la décoration d'intérieurs d'une conception grandiose, n'a pas toujours employé une couleur froide, donc bleue, comme fond, mais il a semé souvent ses charmants ornements sur un fond clair. Ce n'était pas une innovation, mais ce procédé se rattachait à des modèles plus anciens, en rapport eux-mêmes avec les peintures des catacombes citées plus haut. On peut reconnaître combien ce second système de décoration figurée était répandu, par l'examen des églises scandinaves du moyen âge, qui ont été publiées par Maldegren (2). Dans le Nord devaient exister beaucoup de sanctuaires dont les murs et les voûtes portaient des figures de couleurs variées sur un fond clair. Il est vraiment curieux de voir comment on a prodigué la couleur verte dans ces régions. Le vert et le brun y paraissent comme les couleurs principales des figures et des paysages, tandis que le rouge et le bleu ne sont employés que rarement. Il serait difficile à déterminer si c'était le résultat d'une tendance particulière du goût de ces peuples, produite par le climat, ou si le prix élevé du bleu et du rouge en était la cause.

(1) [Les peintures de cette chapelle Sainte-Agnès (où se trouve le tombeau de style gothique primaire de sainte Irmgarde), non seulement celles qui se trouvent en dessous des trois fenêtres, mais encore celles qui couvrent les murs qui la séparent des chapelles voisines, ont été récemment restaurées de main de maître par Alex. Kleinertz. Dans l'architecture qui y est représentée, les arcs, réseaux et rampants sont dorés, mais les arcs sont formés de traits alternativement bleus et rouge-brique, auxquels des rosettes d'or donnent une apparence plus légère. Les champs ont alternativement un fond rouge-brique et vert-bleu, sur lequel les figures et les scènes se détachent parfaitement, et qui ne paraît pas trop lourd, même là où il est peu animé par les figures. Dans la petite galerie qui couronne cette architecture, au-dessus des rampants, alternent le rouge et le vert, qui sont divisés par de fins réseaux blancs jaunâtres. Un large trait brun foncé entoure chaque peinture murale et la sépare des montants de colonnes qui s'élancent élégamment, du socle peint en rouge-brique, et du larmier qui limite les fenêtres, dont la gorge était peinte en bleu et avait reçu par après une ornementation consistant en rosettes dorées, faites sur de la craie. D. H.]

Dans le courant de l'année 1902 ont été publiées dans la *Zeitsch. f. chr. Kunst* les peintures des clôtures du chœur, avec reproductions. (Note du traducteur.)

(2) *Monuments scandinaves du moyen âge avec les peintures et autres ornements qui les décorent,* dessinés et publiés par N. M. Maldegren. Paris, 1862. In-folio.

Un bel exemple a été conservé, depuis les temps anciens, en Allemagne, dans le cloître de l'église des Dominicains, à Leipzig. Il est vrai que ces peintures, exécutées à la fin du XIIIe et du XIVe siècle, ont déjà subi au moins deux restaurations, la première de 1515 à 1517, et l'autre de 1868 à 1870 ; pourtant elles paraissent, dans leur ensemble, avoir gardé leur ancien caractère. Les voûtes et les murs ont un fond blanc. En bas, le socle de couleur sombre forme un fondement qui porte les peintures ; en haut, dans certaines voûtes, les nervures sont peintes en rouge avec de la tête morte. Elles se terminent dans un carré peint en rouge, qui imite un bloc de grès encastré dans la muraille. Dans d'autres voûtes, les nervures ne sont pas faites en grès profilé, mais simplement peintes sur les arêtes, d'une façon à imiter le relief, avec de la tête morte rouge et des lumières plus claires. Une porte latérale est encadrée de riches profils. Entre quatre tores enserrés de chaque côté par un carreau (1, 3, 5, 7) trois larges gorges profondes sont relevées (2, 4, 6). Le peintre a donné une couleur grise aux tores et à leurs carreaux, et peint la première gorge en rouge, la seconde et la troisième en bleu. Dans la gorge rouge, il disposa des ornements gris, avec les lumières en blanc, et les ombres en une teinte brunâtre ; la première des deux gorges à fond bleu reçut des ornements en vermillon, avec les revers verts, et la seconde des ornements gris avec des lumières en blanc, et des ombres d'une teinte jaunâtre. Les surfaces des murs ont des figures de couleurs variées, sur fond blanc, au-dessus du socle.

Une dernière règle, malheureusement trop négligée dans beaucoup de polychromies modernes des églises, exige qu'il y ait *équilibre* entre les différentes couleurs. Une couleur doit dominer ; elle doit être répartie de façon à revenir symétriquement et également dans les intervalles. La deuxième et la troisième couleur doit, de même, être appliquée de façon à ne pas revenir trop souvent d'un côté, trop rarement de l'autre.

Ici encore, l'ancienne science héraldique est un guide précieux. Elle aimait à répartir deux figures d'un blason sur un écu divisé en quatre, de telle façon que la première figure tombât dans le premier et le quatrième champ, et la seconde dans le deuxième et le troisième. En outre, il arrive souvent que la *couleur* du fond du premier et du quatrième champ reparaît dans la figure du deuxième et du troisième champ, et qu'*inversement* le *métal* de la figure du premier et du quatrième champ revient dans le fond du deuxième et du troisième ; la couleur et le métal alternent donc en se croisant.

Un schéma rendra cette règle plus claire. Désignons les champs par 1, 2, 3 et 4, et la couleur ou le métal du fond respectivement par les lettres C et M placées *devant* le chiffre, la couleur ou le métal de la figure par les mêmes lettres placées *derrière* les chiffres. Nous obtenons le schéma suivant :

C 1 M	M 2 C
M 3 C	C 4 M

Nous trouvons, au « Dôme » de Francfort, deux beaux exemples : l'un du moyen âge, l'autre moderne, d'une distribution égale des couleurs de cette façon.

Dans le chœur de cette église, du côté de l'Évangile, à côté de l'autel majeur, a été peinte en 1427 une image considérable, restaurée en 1856. Sa partie supérieure montre la Très Sainte Trinité, entre des prophètes et des anges ; l'autre moitié montre la Sainte Vierge au milieu des apôtres. La partie supérieure, représentant le ciel, est bleue ; la partie inférieure est rouge ; sur le fond *bleu* les habits sont, pour la plupart, *rouges* et *verts ;* sur le fond *rouge*, au contraire, ils sont *bleus* et *gris*, rarement rouges et verts. De plus, les couleurs : en haut le rouge et le vert, en bas le bleu et le gris, alternent régulièrement, ou à peu près. Le grand maître *Steinle,* qui vient de mourir, a très heureusement imité cette alternance des couleurs dans la peinture du concile de 794, qui orne un côté du mur ouest du bras sud du transept, dans la même église. A la gauche du spectateur est assis l'empereur Charlemagne en manteau rouge, derrière deux cardinaux vêtus de rouge également, et devant un rideau rouge, sur une estrade rouge aussi. A droite, l'assemblée des évêques enveloppés dans des chapes blanches a pris place sur des bancs peu élevés. Des serviteurs habillés de vêtements sombres se tiennent debout à droite et à gauche, au bord de la peinture, qui est encadrée de masses de piliers rouges ainsi que de bandes rouges. De même que l'empereur porte des habits blancs, sous son manteau rouge, de même les évêques ont sur leurs chapes et sur leurs sièges des traits rouges. Le trône ainsi que la couleur montrent la dignité de l'empereur qui, avec les cardinaux, domine majestueusement l'assemblée des évêques, et ceux-ci forment pourtant la masse principale, grâce à la masse de la couleur blanche. Le schéma est donc : rouge, noir, rouge avec peu de blanc ; — blanc avec peu de rouge, noir rouge. Mais tandis que le maître ancien, auteur des peintures du chœur, étend l'alternance des couleurs, dans la peinture que nous venons de décrire, sur tout le cycle de la vie de saint Barthélemy, qui est peint sur les clôtures du chœur, et réunit dans une union pittoresque les figures et les encadrements, en répétant dans ceux-ci les couleurs des figures, v. Steinle, au contraire, n'a malheureusement pas conservé partout ce système d'alternance des couleurs.

Dans une décoration riche, il est à conseiller d'accentuer l'unité et l'alternance dans les couleurs. Si, par exemple, il y a six colonnes, il serait bon de ne pas les traiter toutes de la même façon, mais de peindre la 1re, la 3e et la 5e de la même manière, et de leur opposer la 2e, la 4e et la 6e, en les décorant autrement. Pour ramener ces variétés à l'unité, il faut que les différentes couleurs et les dessins s'associent harmonieusement. C'est le fond qui donne l'unité, et le dessin qui amène la variété, ou inversement. D'autre part, s'il y a des piliers avec trois montants visibles, on peut faire concorder exactement le 1er et le 3e montant du premier pilier avec le 2e du second pilier et, plus loin, le 2e montant du 1er avec le 1er et le 3e du pilier suivant.

Il est clair que, pour la peinture décorative aussi, les exemples seraient faciles à multiplier. Otte donne, en effet, dans son *Handbuch der Kirchlichen Kunstarchäologie,* une longue liste de peintures murales allemandes, et cette liste même ne saurait prétendre à être complète. Ce que nous

avons dit suffit à expliquer les principaux systèmes de polychromie et à établir quelques règles. En terminant, répétons seulement encore une fois la règle essentielle : « Le peintre doit toujours subordonner les surfaces aux parties destinées à porter les charges et aux membres essentiels de l'architecture. »

Si, dans l'art roman déjà, alors que les piliers et les colonnes n'avaient pas encore déchargé presque entièrement et fait passer au second plan les murailles, le caractère des soutiens fermes était déjà mis en relief par la couleur des piliers et des colonnes, combien les membres principaux de l'architecture ne doivent-ils pas être mis plus en valeur encore dans les églises gothiques !

Si, dans l'art gothique, les tympans des voûtes et les murs ne sont plus que des remplissages délimitant l'édifice, qui se rattachent comme partie de second rang aux piliers, colonnes, arcs-boutants, arcs-doubleaux, nervures, le peintre, lui aussi, doit, comme dans l'architecture, conserver le premier rang aux masses les plus importantes, et le montrer par les couleurs. Il doit réunir les parties analogues par une décoration de même espèce, et séparer les parties contraires. Les parties qui portent les charges doivent se distinguer de celles qui sont portées, par la polychromie, dans leurs effets et les influences qu'elles subissent. L'effet du détail ne doit pas nuire à l'effet d'ensemble architectural, mais tout doit s'allier dans l'unité pour diriger les regards vers le chœur où l'autel, resplendissant d'ornements métalliques, offre, comme centre et cœur de l'édifice, une digne place au service divin.

ET. BEISSEL, S. J.
FRÉD. STUMMEL, peintre.

(Trad. par R. KREMER.)

LES DENTELLES A L'AIGUILLE (1).

LEURS DIFFÉRENTS " POINTS "
CLASSIFICATION ET DESCRIPTION TECHNIQUE.

La seconde catégorie des points à l'aiguille est celle des *points à barrettes et brides picotées ;* elle comprend :

1° Les Venise ou Burano plats et à relief.



L'une des caractéristiques de ces genres est l'absence de réseau, remplacé par des barrettes droites, craquelées, ordinaires ou ornementées. Mais ce qui les définit bien mieux, c'est l'épaisseur de la facture, pleine de fleurs fantastiques contournées et rehaussées de broderies, desquelles se dégagent des courbes de pétales et de riches rinceaux à effet majestueux et grandiose.

On sait qu'au XVIe siècle les dentelles fabriquées à Venise étaient le *punto in aria,*

(1) V. *Leur histoire. Bull. des Mét. d'art,* sept. 1903. p 75. *Leur technique,* ibid. avril, p 209. *Leur différents points,* ibid., mai 1904, p. 321.

*

le *punto tagliato,* le *reticella,* a *fogliame,* a *groppo,* a *maglio quadra* et *burato.* Les reliefs brodés n'apparurent qu'au siècle suivant. Jusqu'à cette époque, les ouvrières travaillaient principalement des *Venise plats,* d'un emploi pratique pour garnir le gros linge. Insensiblement ces points, par l'ajoute



BANDE DE VENISE PLAT.

de reliefs, se transformèrent en points plus séduisants. Puis, de fil en aiguille, les dentellières, s'inspirant dans leurs travaux du style des grands peintres, réalisèrent les effets de reliefs splendides que nous admirons aujourd'hui.

La note distinctive des *points de Venise* ou Burano à relief fabriqués en Belgique consiste dans leur facture un peu lourde et épaisse. Ils présentent un ensemble de fleurs richement brodées reliées par des barrettes dépourvues de symétrie dont la texture peut paraître fluette, mais qui plaît aux amateurs. On en fait des robes, des étoles, des cols et surtout des pèlerines massives et fort belles convenant bien aux femmes à taille de déesse.

Ces parures ont seulement toute leur valeur en toilette quand elles se trouvent étalées à plat sur le velours ou le satin d'une robe, parce qu'alors on peut juger le dessin dans toute sa beauté. Elles ont beaucoup de style et d'ampleur et leurs dessins gardent encore la trace de la somptuosité massive propre à la Renaissance et au temps de Louis XIV.

Pour les raffermir, les ouvrières se servent de crin ; ce détail leur donne leur consistance, leur particulière nervure et leur grande fermeté.

2° Les points d'ivoire.

Depuis quelques années l'école de Burano produit sous la désignation de *points d'ivoire* des pièces d'un sens artistique remarquable, qu'on dirait ciselées dans l'ivoire tant elles paraissent lisses, nettes et régulières, et qui



Compagnie dentellière belge, Bruxelles.

PÈLERINE AU POINT DE VENISE A RELIEF.



G. Camerino, Paris.

POINT D'IVOIRE DE L'ÉCOLE ITALIENNE.

exigent de la part des dentellières des qualités d'adresse extraordinaires.

Leurs dessins décoratifs et opaques rehaussés de volutes et de tiges d'une netteté étonnante leur donnent toutes les marques distinctives des anciens Venise. D'autre part, leurs rainures et leurs barrettes, agrémentées d'une légion de petites rondelles picotées, tranchent originalement avec l'ampleur des branches fleuries et la sinuosité capricieuse des lignes déroulées et renaissantes comme un rêve d'Orient... Elles semblent nées d'un décor fabuleux tant elles charment et flattent le regard. Leur beauté est surtout sculpturale ; aucune irrégularité n'y dénote un trait fautif de la dentellière dont l'aiguille butine sur ces enguirlandements de roses, telle une abeille sur des fleurs...

Seuls quelques rares points fabriqués en Autriche peuvent leur être comparés. Comme perfection de traits, ceux-ci sont de purs chefs-d'œuvre. Ils semblent, en quelque sorte, sculptés avec des fils de vierge d'une blancheur immaculée, par des âmes d'artistes, dans le marbre ou la pierre. Lefébure (1) fait à ce propos une réflexion fort juste. « L'aiguille, dit-il, semble avoir dédaigné toute fantaisie ; elle n'a presque jamais employé de fils de couleurs ou même

(1) *Broderies et dentelles.*



COL RABAT EN POINT D'IVOIRE DE L'ÉCOLE DE VIENNE.

les fils d'or et d'argent que nous retrouvons, au contraire, bien souvent dans les dentelles aux fuseaux. Cette sorte de sculpture légère que crée l'aiguille avec ses points plus ou moins accentués a été vis-à-vis des autres dentelles ce qu'est le marbre par rapport à la pierre, au bois et autres matières que peut tailler le ciseau du sculpteur. »

Charles Blanc confirme cette remarque dans *l'Art de la parure* lorsque, comparant les dentelles faites *aux fuseaux* avec celles faites *à l'aiguille,* il écrit : « L'aiguille est au fuseau ce que le crayon est à l'estompe. Le dessin que le fuseau adoucit, l'aiguille le précise et en quelque sorte la burine. »

On ne saurait mieux définir l'esthétique des *points d'ivoire*.

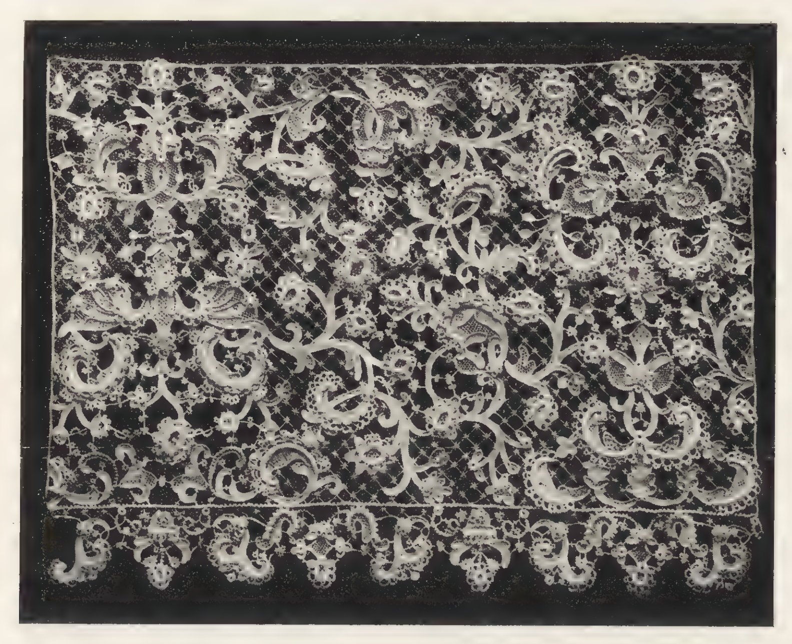
3° Les points de rose ou rosalines.

Ces jolies parures rappelant le mouvement de certaines broderies polychromes du XVIe siècle sont bien dignes des gentils noms qu'elles portent. Elles n'ont pas seulement l'impeccabilité des lignes des *points d'ivoire,* mais elles étendent en plus cette qualité maîtresse à toute la légion d'affinités qui les composent. Ce sont les plus riches et les plus recherchées de toutes les dentelles à l'aiguille ornées de barrettes. Leur seul défaut est d'être parfois d'un prix inabordable à cause de la multiplicité des détails qui s'y trouvent et de la longueur de temps mis à les fabriquer. Il faut une ténacité incroyable de la part des dentellières pour en venir à bout. Aussi n'en fabrique-t-on que très peu à Venise et en Belgique.

Ces ouvrages richissimes sont, en quelque sorte, le couronnement de l'habileté d'une dentellière.

On donnait, autrefois, les noms de *points de rose* ou de *rosalines* à toutes les dentelles à barrettes ornées de fleurs ayant une vague accointance avec des roses authentiques.

Cette appellation, un peu trop fantaisiste, est délaissée de nos jours et l'on ne baptise plus de ces noms que les pièces à caractère précis présentant un style très affiné pou-



POINT DE ROSE OU ROSALINE, LE PLUS FIN SPÉCIMEN DES DENTELLES A L'AIGUILLE FABRIQUÉES A VENISE.

G. Camerino, Paris.

vant se définir comme suit : rinceaux délicats émaillés çà et là de bouclettes picotées, petits liens épineux contournant de très petites fleurettes : dispositions arcanesques flanquées d'étoiles minuscules donnant l'impression de rosaces à picots.

Sont-ce toutes ces délicatesses qui leur valent aussi le nom de *perles ?* Est-ce parce qu'elles sont aussi précieuses ? Est-ce parce qu'elles ressemblent à des touffes de corail ? Est-ce parce qu'elles rappellent des algues et des plantes marines ? Sans doute, car elles ont toutes ces qualités à la fois.

Les *points de rose* et les *rosalines* garderont leur attrait, leur poésie et leur grâce, ils auront toujours des artistes pour les apprécier et des femmes pour les aimer.

4° Les Venise à brides picotées simples et ornementées.

Cette variété est la plus originale de toutes



POINT DE VENISE A BRIDES PICOTÉES.



CARRÉS SYMBOLIQUES EN POINT DE VENISE A BRIDES PICOTÉES, PAR MEZZARA (SALON DE 1903).

les dentelles faites à l'aiguille. Les sages et jolies filles de l'île de Burano en détiennent le record.

Différentes en cela des *Venise à relief* et des *points de rose,* les *Venise à brides picotées simples* n'ont que des rainures fluettes qui courent sur les brides picotées disposées en mailles. On y remarque une absence presque complète de flore remplacée par des branches serpentant en courbes capricieuses. Celles-ci tracées sans ordonnance ni symétrie produisent un effet de végétation sauvage, un enchevêtrement bizarre qui fait songer au style indien. La naïveté des dessins de certaines de ces dentelles fait que les dessinateurs n'ont pas à se mettre en frais d'imagination pour en créer. Point n'est besoin non plus de la part de la dentellière de beaucoup d'ingéniosité pour en travailler d'idée. Il lui suffit de relier des barrettes et des brides en guidant l'aiguille sur un tracé simple composé à sa guise. Ces œuvres simplistes tiennent un peu de l'allure tâtonneuse qu'on remarque dans les premiers essais de dentelles aux *fuseaux.*

Mais il est des *Venise à brides picotées* d'un sens artistique beaucoup plus développé et nécessitant de la part des dessinateurs et des ouvrières des notions d'art très étendues.

Le Salon de 1903 nous en a fourni de très curieux spécimens. Par leurs brides, ces modèles reflètent la manière orientale et par



POINT A L'AIGUILLE MIXTE DE STYLE ORNEMENTAL. XVIIe SIÈCLE.

les sujets qu'on y voit représentés ils tiennent de la manière grecque et moyen-ageuse.

Les *Venise à brides picotées,* contrairement aux autres dentelles faites à l'aiguille, se travaillent généralement par une seule ouvrière.

Les fervents de l'art trouveront dans : l'*Esemplario di lavori* (1529) ; l'*Opera nova* (1530); *Gli universali dei bei ricami* (1537), et dans le *Recueil d'Urbani de Gheltof* (1876) déjà cité, des indications complémentaires fort instructives sur tous les genres de dentelles fabriquées à Venise (1).



Il nous reste à parler d'une *troisième* et *dernière catégorie de dentelle : celle des points mixtes et composés.*

Les points à l'aiguille mixtes et composés.

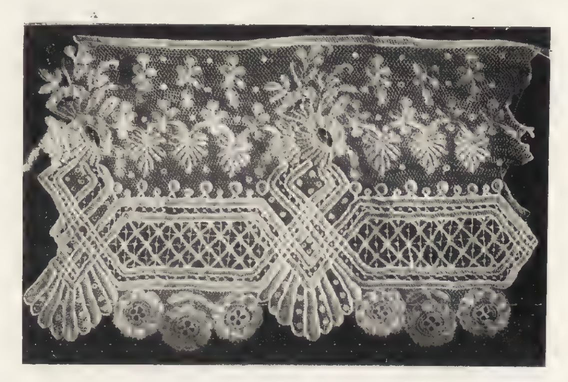
On baptise ainsi les mélanges empruntés à la forme grêle et légère des dentelles à réseau fin ou à la façon des *Venise à relief* et à *barrettes.*



VENISE A RELIEF MIXTE. Mlle J. Luig, Bruxelles.

(1) On peut se procurer ces ouvrages chez Ongania, éditeur à Venise.

Dès le XVIIe siècle, en effet, on vit apparaître des *points à l'aiguille mixtes* de toutes les sortes.



Compagnie dentellière belge, Bruxelles.

POINT GAZE FLAMAND INCRUSTÉE DE FLEURETTES AUX FUSEAUX.

Nous donnons, p. 366, pour l'édification de nos lecteurs un type de *point mixte* de cette époque à style majestueusement ornemental dans lequel les brides, barrettes, mâts, motifs et réseaux se marient en une mosaïque splendide ornée de reliefs, de picots, de rosaces, de bouclettes, de fleurettes et de modes empruntés à tous les points. Il serait difficile de concevoir quelque chose de plus grandiose et de plus hardi. Et si l'on songe au travail de Pénélope que nécessite l'exécution de tels chefs-d'œuvre, on ne peut s'empêcher de les admirer avec une nuance de respect.

Les dessinateurs et les fabricants utilisent actuellement ces mélanges pour rehausser l'interprétation de leurs œuvres. Ils les appliquent à un grand nombre de modèles. Les genres les plus répandus se composent de *Venise à relief* incrusté de médaillons de *points gaze flamands* ou de *points à l'aiguille à réseau fin* incrustés de fleurs aux *fuseaux.*



ÉVENTAIL AU POINT A L'AIGUILLE (1).

Voici deux types très populaires : l'un est formé de toutes les variations propres aux *points à l'aiguille à barrettes* et aux *points à l'aiguille à réseau fin* dont la réunion forme une ravissante pièce d'art : reliefs serpentant le long des branches, points de fantaisie relevant les mâts ajourés, rien n'y est laissé à la dérive, tout s'y trouve harmonieusement groupé. La perspective est nette et bien tranchée ; tout s'y trouve parfaitement calculé et forme une perspective d'ensemble au-dessus de toute critique. L'autre, à dessin plus modeste, n'est qu'un simple *point gaze flamand* parsemé de fleurettes aux fuseaux, dont la tonalité tranche avec la légèreté vaporeuse du réseau. Depuis un certain temps, les dentellières flamandes font dans cet ordre d'idée, sous la désignation de *points gazés,* des applications charmantes sur *vrai* réseau.

Elles utilisent ainsi les multiples fleurs aux *fuseaux* nécessaires à la confection

(1) Ce beau travail est l'œuvre d'une experte dentellière flamande et de Mlle Darcy, artiste peintre. On y voit le sommeil symbolisé par une décsse endormie au milieu des pavots.



ÉVENTAIL AU POINT A L'AIGUILLE SUR GAZE NOIRE.

des *duchesses* de Bruxelles et de Bruges.

Le nombre de *points mixtes* exécutés à l'aiguille est prodigieux : à eux seuls ils mériteraient une étude approfondie qui ne saurait entrer dans le cadre restreint de cette notice.

L'art aurait beaucoup à perdre par l'abandon de ces poétiques tissus qui, depuis quelques années, semblent emprunter les modifications savantes du *modern style*.

Dentelles de l'art nouveau ou " modern style ".

Depuis un certain temps, d'ingénieux artistes, délaissant l'originalité de l'ancien style, se sont mis à reproduire en dentelle les branches et les guirlandes de l'*art nouveau*. Ils ont ainsi créé des innovations d'où se dégage un sentiment réel d'art et de bon goût. On ne peut qu'encourager ces intéressantes tentatives.

La dernière exposition des *Arts de la femme*, à Paris, nous a révélé de précieux modèles de *points* dont les dessins *nouveau style* semblent inspirés par la nouvelle école de Vienne. Tout au plus pourrions-nous reprocher à quelques-uns d'entre eux une certaine lourdeur de facture due au mélange

dentelle à de la broderie sur étoffe. Nous aimerions voir la dentelle maintenir dans ces innovations son rang et rehausser la broderie sur étoffe dans laquelle on l'incruste, sans se laisser amoindrir par elle.

La dentelle n'est jamais plus belle, en effet, que lorsqu'elle trône en maîtresse souveraine sur une toilette féminine. Laissons-lui ce privilège en restant logiques dans nos interprétations *modern style*. Ne la rapetissons pas au point de la faire confondre avec des exagérations brodées ; gardons-lui son caractère propre et ses lignes pures.

Pour que l'*art nouveau* appliqué aux dentelles véritables ait un succès durable, il faut qu'il reste dans la réalité, par une interprétation vivante des branches, des tiges, des fleurs, des feuilles, des herbes et des plantes qui croissent, poussent et se développent dans nos campagnes et nos jardins. Ses frêles transparences formeront alors des parures d'un genre nouveau, pouvant lutter avec les plus belles dentelles des temps passés. Et l'école moderne, à l'instar des anciennes écoles d'Italie, de France et de Belgique, pourra se glorifier d'avoir, par ses heureuses tentatives, développé un métier d'art splendide que Jean-Jacques Rousseau lui-même nous représente, en faisant l'éloge de Sophie, comme la plus méritante des occupations féminines. « Ce que Sophie, écrivait-il, sait le mieux, et ce qu'on lui fait apprendre avec le plus de soin, ce sont les travaux de son sexe, comme de tailler et de coudre des robes. Il n'y a pas un ouvrage à l'aiguille qu'elle ne sache et qu'elle ne fasse avec plaisir; mais le travail qu'elle préfère à tout autre est la dentelle. »

ANTOINE CARLIER.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XIX. Du baptistère.

TRAITONS maintenant du baptistère et de ses différentes formes. Le baptistère sera construit avec une chapelle dans les églises cathédrales et paroissiales, dans toutes celles où le prêtre a charge d'âmes et dans celles où l'évêque l'a permis pour une cause quelconque. Sa forme sera différente suivant la grandeur et la dignité de l'église (comme nous le dirons dans la suite) (2).

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 3e année, avril 1904, p. 297.

(2) Il y a lieu de conjecturer que, dans les premiers temps de l'Église, le baptême se donnait par aspersion puisque les apôtres baptisaient des royaumes et des provinces entiers, des milliers de personnes en un jour. (Actes, II, IV.) Le baptême se fit ensuite par infusion, puis par immersion. Les bas-reliefs, les peintures des manuscrits et des vitraux nous montrent les catéchumènes baptisés par immersion. Jusqu'au IXe siècle, il paraît qu'on ne baptisait solennellement que les jours de Pâques et de la Pentecôte; du moins cet usage semble-t-il avoir été établi à dater du Ve siècle, car il est bien certain que, dans les premiers siècles du christianisme, les apôtres baptisaient sans observer ni les jours ni les

Article premier

Emplacement et forme de la chapelle baptismale.

D'abord, dans toute église cathédrale, paroissiale et autre où l'on a charge d'âmes, l'architecte choisira un emplacement, distant de la façade de l'église, pour autant que la situation le permet, et tourné vers le midi. En cet endroit il bâtira, en l'honneur de saint Jean-Baptiste, une chapelle d'environ 33 coudées (13 mètres) de tour ; sa structure répondra à celle de l'église.

En plan, elle dessinera un cercle, un

temps. Clovis fut baptisé le jour de Noël. Le pape saint Léon, qui s'élève avec force contre la coutume de baptiser en autre temps que le jour de Pâques, admet toutefois que le baptême peut être donné, en des cas extrêmes, hors du jour consacré. Saint Augustin dit clairement que le baptême pouvait être donné en tout temps.

La solennité donnée au sacrement de baptême explique pourquoi, dans le voisinage des églises les plus anciennes, il y avait un baptistère, c'est-à dire un édifice assez spacieux pour contenir un certain nombre de catéchumènes, venant le même jour pour recevoir le baptême. Ces édifices étaient ordinairement circulaires, occupés au centre par un bassin peu profond dans lequel on faisait descendre les personnes qu'on baptisait par immersion. On cessa généralement vers le VIIe siècle de construire des baptistères en dehors des églises. Dès le XIe siècle, nous voyons que des cuves baptismales sont placées dans toutes les églises, non dans des édifices spéciaux, et que le baptême est donné par des prêtres en dehors des fêtes de Pâques et de la Pentecôte. « On continua cependant, dit Mabillon, d'en faire une construction à part, une sorte d'édicule dans un édicule plus grand, une sorte de chapelle qui se distingue par sa forme spéciale. Ainsi les baptistères conservent leur forme octogonale, leur colonnade, leur toit en forme de dôme, leur enfoncement à l'intérieur, leur cuve ou piscine octogonale, leur portique intérieur avec un ou plusieurs autels. » (Rev. de l'art chrét., II.) Comme il ne s'agissait plus de baptiser des païens convertis, mais des enfants nouveau-nés, les fonts sont de petite dimension et ne diffèrent de ceux qu'on fait aujourd'hui que par leur plan. Ce plan était varié : il était tantôt circulaire, ovale ou carré, à plusieurs pans ou à plusieurs lobes, tantôt carré ou même barlong à l'extérieur et ovale ou arrondi à l'intérieur.

La cuve reposait immédiatement sur le sol ou sur des supports.

On employait généralement la pierre ; on trouve cependant des fonts en plomb et en bronze ; quelquefois la cuve en plomb repose sur un pied en pierre.

(N. de la R. Voir les fonts très anciens de la cathédrale d'Amiens, sur le plan d'un rectangle très allongé. On pourrait y baptiser plusieurs personnes à la fois. Cinq pilastres décorés d'un ornement en mosaïque supportent la cuve, qui mesure 2^m^44 de long sur 0^m^43 de haut. Aux angles se voient quatre figures humaines à mi-corps. On peut encore lire les noms de Joël et Zacharie sur les phylactères de deux d'entre eux. Le surélevement du sol n'a eu d'autre but que la conservation de fragments de pavement à l'ancien niveau, qui appartient, comme les fonts, à l'une des premières cathédrales d'Amiens.)



FONTS BAPTISMAUX DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Pendant l'époque ogivale, on conserva les formes anciennes. L'intérieur est arrondi, moins large et moins profond que dans le passé, probablement par suite de l'abandon, au XIIIe siècle, du baptême par immersion. Depuis le XIIIe siècle, la liturgie a toujours exigé deux compartiments distincts dans les fonts où l'on devait baptiser par infusion : l'un

octogone, un hexagone ou toute autre figure qui ne sorte pas des limites d'un cercle parfait ; la plus convenable est la forme octogonale. Le toit de cet édifice sera en forme de voûte, plus ou moins élevé et recouvert de lames de plomb ; au sommet sera un dôme (coupole) par où pénétrera la lumière. Le pavé sera en marbre ou en pierre solide, arrangé en mosaïques, ou du moins il sera en briques. Il s'élèvera au-dessus de la voie publique d'au moins trois degrés ; cependant il ne doit pas dépasser en élévation celui de l'église. La porte sera tournée vers l'occident et ornée d'un petit vestibule : elle aura la forme indiquée pour les portes d'églises.

Le nombre et la forme des fenêtres seront déterminés par l'architecte, qui aura égard en cela au style de l'église. La hauteur de l'édifice doit être en rapport avec ses autres dimensions.

Autel de la chapelle baptismale.

Dans cette chapelle, il faut placer un autel du côté de l'orient et à deux coudées ($0^{m}80$) du mur, si la grandeur de l'édicule le permet. Les prescriptions énoncées pour les autels en général ont ici leur application. Le retable de l'autel représentera le Christ baptisé par saint Jean. A défaut d'autel, le fait évangélique sera figuré sur le mur.

Article II

Emplacement du baptistère, quand il ne peut pas être en dehors de l'église.

Si l'on n'a pas les ressources nécessaires

contenant l'eau baptismale, l'autre pour recevoir l'eau coulant de la tête du néophyte. On adopta deux systèmes pour agencer ces deux compartiments.

Dans le premier, on plaçait au milieu de la cuve proprement dite une cuve d'un diamètre plus petit, portée par une ou plusieurs colonnettes dont les bases reposaient au fond de la cuve principale. Cette petite cuve contenait l'eau du baptême, tandis que la plus grande, sur laquelle on administrait le baptême, recevait l'eau tombant du front du baptisé.

Le deuxième système, moins admis par saint Charles, consistait à diviser la cuve principale en deux parties par une simple cloison ménagée dans le bloc de pierre d'où on l'avait tirée d'elle-même.

Le couvercle est une simple table de pierre ou un panneau de bois posés horizontalement et pourvus d'un ou deux anneaux. Quand les fonts sont en métal, le couvercle est de la même matière, richement orné de statuettes et de bas-reliefs (ex. : fonts de l'église Saint-Barthélemy, à Liége).

Les couvercles s'exhaussèrent peu à peu et se transformèrent tantôt en une sorte de cône arrondi ou de cloche, tantôt en une pyramide plus ou moins élancée avec pinacles et clochetons, crochets sur les arêtiers, fleurons ou croix en amortissement et ornements à lancettes, rayonnants ou flamboyants selon les siècles. Quelquefois la hauteur de ces couvercles était de proportions exagérées ; pour les soulever, on avait recours à des grues ou à des potences en fer (Ex. à l'église de Hal, à Saint-Pierre de Louvain).

Les matières employées pendant l'époque ogivale sont la pierre ordinairement, quelquefois le bronze, le plomb, le laiton. Les couvercles étaient en bois ou en métal.

A l'époque de la renaissance, les fonts ne furent plus qu'une simple cuve destinée à contenir de l'eau. Elle était souvent en marbre, circulaire, polygonale ou demi-sphérique et posant sur un pied cylindrique, carré ou polygonal.

Dans les petites églises, les fonts étaient placés au nord au bas de la nef; dans les églises plus importantes et dans les cathédrales, une chapelle, la dernière du côté de l'Évangile, leur était réservée. Saint Charles veut que, selon la tradition, le milieu de cette chapelle soit creusé en contre-bas, de façon qu'on y descende par trois degrés au moins et qu'ainsi les fonts rappellent le souvenir d'un tombeau. (D'après Viollet-le-Duc et Mallet.)

Suivant la doctrine de saint Paul, le baptistère est un sépulcre où s'ensevelit l'homme ancien, perdu par le péché, et d'où sort ressuscité l'homme nouveau, à l'exemple du Christ. (Colos. II, 12.)

(N. de la R. Ces degrés qu'on descend ne sont-ils pas un vestige du baptême par immersion ? vestige conservé grâce à l'allusion symbolique qu'on y a ajoutée.)

pour bâtir en l'honneur de saint Jean-Baptiste une chapelle en dehors de l'église, on peut, avec le consentement de l'évêque, établir le baptistère dans une chapelle de l'église.

Distinction des baptistères romain et ambrosien.

La forme du baptistère sera différente d'après la manière de baptiser.

Dans le rite romain, on baptise par infusion, tandis que, dans le rite ambrosien, on baptise par immersion.

1. — a) *Emplacement et forme du baptistère romain.*

Il doit se trouver au milieu de la chapelle ; il aura un diamètre de 11 coudées ($4^{m}40$) et sera creusé en contre-bas de façon qu'on y descende par trois degrés au moins. Par cet enfoncement, il figurera un tombeau. L'espace en bas des degrés aura un diamètre de 7 coudées 16 onces ($3^{m}05$). Au milieu de cet espace sera la cuve destinée à recevoir l'eau qui a servi au baptême. Elle doit avoir 3 coudées ($1^{m}20$) de diamètre et 2 coudées ($0^{m}80$) de hauteur. Elle sera de forme circulaire, octogonale ou autre, suivant celle de la chapelle.

Autant que possible, elle sera faite d'une seule pierre de marbre ou d'une autre matière bien dure ; à défaut d'une seule pièce, on prendra deux ou plusieurs blocs de pierre ou de marbre, d'une épaisseur de 8 onces ($0^{m}12$ à $0^{m}13$). Ces blocs seront bien solides et ne laisseront pas pénétrer l'eau ; ils seront parfaitement réunis et soudés l'un à l'autre, polis à l'intérieur et ornés de sujets pieux à l'extérieur.

Si la cuve est composée de plusieurs pièces, le fond sera doublé de feuilles de marbre ou de pierre qu'on aura soin de bien unir avec du bitume. Il sera légèrement concave pour que l'eau puisse s'écouler par un petit conduit pratiqué au centre de la cuve sous la base de la colonnette. Sous la cuve on creusera une petite citerne qui tiendra lieu de piscine et qui recevra l'eau versée sur la tête de l'enfant. Au milieu de la cuve sera donc fixée une colonnette en marbre à trois, quatre, six côtés ou davantage ; elle sera bien polie et convenablement ornée. Au sommet de cette colonnette sera la cuve baptismale destinée à contenir l'eau du baptême pendant toute l'année.

Cette cuve aura la forme du vase inférieur et de la chapelle ; son diamètre sera de 2 coudées ($0^{m}80$), sa profondeur d'environ 12 onces ($0^{m}19$) ou plus, selon la population de la paroisse et la grandeur de l'église. La distance prise normalement entre les bords supérieurs des deux cuves pourra être de 16 onces ($0^{m}25$).

On emploiera une cuiller en argent pour verser l'eau sur la tête de la personne qu'on baptise ; elle sera suspendue au bord du vase supérieur par son extrémité quelque peu recourbée (1).

Elle aura une petite rainure sur le bord gauche de son ouverture, afin que l'eau puisse être versée en mince filet.

(1) C'est dans ces détails que le livre de saint Charles est particulièrement intéressant. Que de choses qu'on ne trouve que là ! Et aussi quel zèle pour les choses de Dieu ; quel soin pour tout ce qui, de près ou de loin, sert à l'administration de nos augustes sacrements !

b) *Emplacement et forme du baptistère ambrosien.*

Il sera placé au milieu de la chapelle ; on y descendra par des degrés comme dans le baptistère romain.

La forme du vase baptismal que nous retrouvons dans les anciens baptistères devra être employée dans les églises cathédrales, paroissiales, etc. Ce sera une cuve en marbre ou en pierre solide et non spongieuse. Il est préférable de la faire d'une seule pièce pour mieux imiter un tombeau.

Si l'on ne peut employer une seule pierre, on en prendra deux ou même plusieurs qu'on aura soin de bien unir, comme il est dit pour le baptistère romain. Ces pierres auront 8 onces ($0^{m}12$ à $0^{m}13$) d'épaisseur, elles seront polies à l'intérieur et ornées de sculptures pieuses à l'extérieur.

La forme de la cuve répondra à celle de la chapelle ; sa hauteur sera de 2 coudées ($0^{m}80$), sa largeur intérieure de 3 coudées ($1^{m}20$). Au fond de la cuve et du côté de l'orient, il y aura une ouverture d'un diamètre de 3 onces ($0^{m}048$). Elle sera bouchée au moyen d'un morceau de bois de chêne ou de frêne, bien sec et entouré d'étoupe ou encore de quelque autre manière bien pratique.

L'ouverture aboutira à une piscine ou citerne.

Si cette cuve est construite en plusieurs pièces, elle sera doublée d'un revêtement comme dans le baptistère romain.

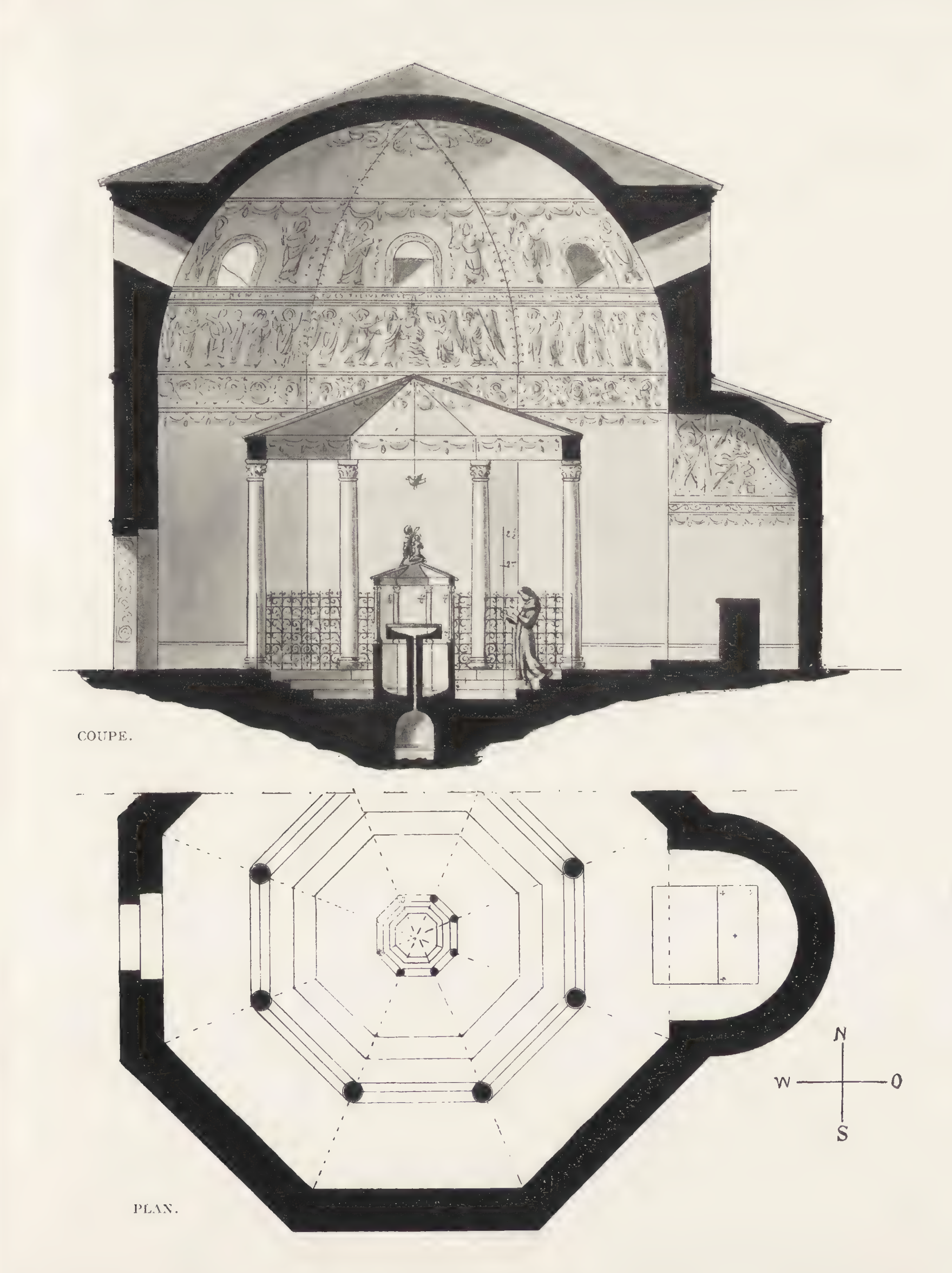
La petite citerne où doit s'écouler l'eau baptismale quand on la renouvelle sera creusée du côté de l'orient, tout à côté de la cuve. Elle sera fermée par une petite porte d'une coudée ($0^{m}40$) de côté, à deux battants, munie d'une serrure.

c) *Choses communes aux baptistères romain et ambrosien.*

1) *Ciborium.* Le ciborium ou coupole sera en pierre ou en marbre dans les églises importantes ; il reposera solidement sur des colonnes hautes de 2 coudées ($0^{m}80$), assez minces pour qu'il y ait de l'espace entre elles. Dans le baptistère romain, elles reposeront sur le bord même de la cuve inférieure, tandis que dans le baptistère ambrosien elles seront placées sur le bord de la cuve baptismale. Elles seront surmontées d'une architrave, d'une frise et d'une corniche sur lesquelles reposera un toit en marbre de forme orbiculaire ou pyramidale (1). Au sommet du toit sera placée la statue de saint Jean baptisant le Christ. Les entrecolonnements seront fermés par de petites portes

(1) On a souvent demandé d'où venaient ces couvercles si élevés, si élégants, mais en même temps si inexplicables, qui recouvraient les cuves baptismales de la période gothique. Saint Charles nous en donne clairement le sens. C'était primitivement un ciborium, un dôme ou une pyramide, soutenus sur quatre, six ou huit colonnes, un dôme ou couverture d'honneur, comme celle qui surmontait presque toujours l'autel, et qui aujourd'hui encore s'élève au-dessus du prêtre qui annonce la parole de Dieu dans nos chaires de vérité. On sent la raison de respect profond pour le sacrement de la régénération, qui avait fait adopter cet usage d'un dôme d'honneur au-dessus de la cuve baptismale. (Van Drival.)

Cette interprétation de Van Drival est très contestable. La comparaison avec l'abat-voix des chaires est, en tout cas, des plus mal choisies. Nous préférons voir dans la complication accordée aux couvercles des fonts baptismaux du moyen âge et de la Renaissance un enrichissement normal d'abord, exagéré ensuite, greffé sur un élément nécessaire (le couvercle lui-même). Nos pères ont appliqué de la



PAR A. VAN GRAMBEREN.

LE BAPTISTÈRE ROMAIN RECONSTITUÉ D'APRÈS LA DESCRIPTION DE S. CHARLES BORROMÉE.

mobiles, en bronze, sur lesquelles on aura gravé quelque fait religieux.

2. *Le couvercle.* — Pour conserver l'eau propre, il faut recouvrir la cuve baptismale d'un couvercle composé de deux planches de noyer, jointes l'une à l'autre par des pentures en fer et qu'on placera entre le dôme et la cuve elle-même, dont elles fermeront parfaitement l'ouverture (1). Dans le rite ambrosien, où l'on baptise par immersion, on placera un couvercle seulement sur les cuves de grandes dimensions, afin que l'immersion de l'enfant ne soit pas empêchée. Dans le rite romain, où l'on procède par infusion, on peut toujours l'employer.

3. *La clôture.* — Le baptistère aura la même forme que la cuve et la chapelle. Il sera pavé en mosaïques de marbre et entouré sur le degré supérieur d'une clôture. Celle-ci sera composée de huit colonnes simples ou géminées dans le baptistère en forme d'octogone, de six colonnes dans le baptistère hexagonal. Elles seront surmontées d'un entablement sur lequel posera un toit en forme de lacs ou en forme de voûte. Les colonnes seront réunies par une grille en fer, comme les chapelles dont nous avons parlé plus haut.

4. *Le pavillon.* — L'édifice baptismal sera recouvert d'une enveloppe de soie blanche ou au moins de toile de la même couleur (2).

5. *Armoire pour le saint chrême, etc.* (3). — Dans une des parois de la chapelle baptismale, on devra pratiquer une armoire destinée à renfermer le saint chrême, l'huile des catéchumènes, le rituel, des essuie-mains et tout ce qui est nécessaire pour l'administration du baptême. Si l'architecte le juge bon, cette armoire pourra être placée contre le mur. Elle sera fermée par une porte solide, une serrure et un verrou et ornée de pieuses images sculptées dans le bois ou dans le marbre. On la divisera en compartiments d'après l'espèce et le nombre d'objets qu'on

même manière leur imagination et leur art à toutes les choses qu'ils entouraient d'une vénération particulière. Le ciborium italien est l'expression évidente du même sentiment : glorifier le sacrement. Mais ces deux manifestations communes dans leur source n'ont pas, sauf des cas spéciaux, de relation entre elles.

(1) C'est ici le couvercle proprement dit, servant à garantir l'eau baptismale de toute souillure.

(2) Une enveloppe de soie blanche ou au moins de toile propre et de la même couleur est prescrite ici par saint Charles ; elle est destinée à recouvrir tout l'édicule baptismal en temps ordinaire. Quelles édifiantes précautions, quels soins pleins de foi et de piété ! Qu'elle serait belle et profondément religieuse une chapelle baptismale toute conforme aux règles posées jusqu'ici et à celles qui vont suivre ! (Van Drival.)

(3) Le rituel romain requiert pour l'administration du baptême : l'huile des catéchumènes et le saint chrême ; un vase (rond, en métal ou en faïence) contenant le sel bénit ou à bénir ; un vase ou une cuiller en argent ou en tout autre métal convenable pour verser l'eau ; un bassin (circulaire, plus large que profond) pour recevoir l'eau baptismale après son infusion, à moins que l'on ne baptise sur la piscine (ce vase est en métal, cuivre, plomb ou étain) ; des étoupes pour essuyer les onctions ; de la mie de pain pour frotter les doigts du prêtre (les étoupes et le pain seront placés sur un plateau spécial) ; un bassin (en faïence ou en métal, mais non d'une forme vulgaire) pour laver les mains du prêtre après l'administration du sacrement (et une serviette pour les essuyer) ; deux étoles, l'une violette et l'autre blanche, ou une seule étole aux deux couleurs ; un linge blanc (plissé) pour couvrir la tête de l'enfant (au lieu du vêtement complet que portaient primitivement les néophytes) ; un cierge en cire blanche que l'on place allumé sur l'enfant ; un rituel (ou extrait du rituel, relié) ; le registre des baptêmes (avec une écritoire et une plume pour dresser, aussitôt après la cérémonie, l'acte baptismal).

y doit renfermer et on la revêtira à l'intérieur de feuilles de peuplier ou d'autre bois dans le but d'écarter l'humidité venant du mur ou du marbre. Le bois sera tapissé de soie blanche (1).

Règles pour les baptistères plus petits.

Si l'on manque de place ou de ressources pour élever une chapelle en l'honneur de saint Jean-Baptiste et un baptistère de grandes dimensions, on réduira les proportions.

Le baptistère n'aura pas de colonnade, on y descendra par un seul degré, qui sera entouré d'un grillage. Il sera seulement couvert du toit de la chapelle, vu l'impossibilité d'en avoir un spécial pour le baptistère. On pourra faire le ciborium et l'armoire en bois, au lieu de les faire en marbre (2).

II. — a) *Seconde forme de chapelle baptismale* (rites romain ou ambrosien).

Dans toute église paroissiale où l'on a été autorisé à établir des fonts baptismaux, on bâtira une chapelle à l'intérieur, près de la porte principale et du côté de l'Évangile (3). Elle ressemblera aux chapelles latérales pour ce qui concerne le pavement, le seuil, les dimensions, la voûte, le grillage, etc. Si, faute de place, on ne peut pas garder les dimensions indiquées, on fera en sorte que la chapelle puisse au moins contenir le baptistère, le prêtre et les assistants. Pour établir les fonts ailleurs que du côté de l'Évangile, il faut une réelle nécessité et une dispense formelle de l'évêque.

Si l'espace est si étroit qu'on ne peut établir une chapelle baptismale même dans les formes restreintes indiquées, ni d'un côté ni de l'autre, on ouvrira le mur du côté de l'Évangile, près de la porte ; on bâtira un hémicycle ressortant à l'extérieur, on placera le baptistère en entier ou en partie dans cette excavation et on l'entourera de grillages de trois côtés.

Si l'on ne peut recourir à cet expédient, on placera le baptistère près du mur, toujours du côté de l'Évangile, en veillant à ce qu'il ne soit pas près de la porte latérale ; il sera aussi entouré d'un grillage placé à une distance d'au moins une coudée (0^m40).

Dans les formes de baptistères indiquées plus bas, il faudra également éviter le voisinage trop rapproché d'une porte latérale.

Il faut veiller à ce que le baptistère soit distant du mur d'au moins deux coudées (0^m80). Dans les églises à plusieurs nefs, si les entrecolonnements sont assez étroits, on placera les fonts, du côté de l'Évangile, dans l'entrecolonnement le plus proche de la porte principale ou dans l'espace compris entre celle-ci et la première

(1) Il suffisait de tapisser de soie blanche la case destinée à contenir les saintes huiles. Il serait fort à désirer de voir cette armoire ornée convenablement et dans le style de l'église, dans tous les baptistères.

(2) Toujours pratique, saint Charles ne s'arrête pas aux grandes églises seulement ; il donne ici, pour les églises les plus petites, des règles pleines de sagesse et qu'il est possible de mettre partout à exécution.

(3) C'est le côté ordinaire des fonts baptismaux. Le nord figure les ténèbres de l'ignorance, les glaces du cœur de l'homme non baptisé, ténèbres et glaces que le baptême change en vive lumière et en ardente charité.

(N. de A. V. G. La raison serait, d'après *les Cérémonies de la Sainte Messe,* par Dom Guéranger, dans la parole du prophète Jérémie (I, 14) : « De l'aquilon le mal se répandra sur tous les habitants de la terre. » Lorsqu'on baptise un adulte, on le place le visage vers le nord pour renoncer à Satan.)

colonne. Les fonts seront entourés d'un grillage en fer, de forme carrée, octogonale ou autre, selon ce qui paraîtra le plus commode et le plus convenable.

Ce que nous avons dit de la forme et de la hauteur des clôtures en traitant des chapelles doit être appliqué aux grillages des baptistères.

Si ceux-ci, à cause du peu de ressources de l'église, ne peuvent être entourés de clôtures en fer ou en marbre, ils le seront au moyen de clôtures en bois.

Si l'évêque le juge nécessaire, on pourra placer le baptistère du côté de l'épître, en suivant les règles précédemment données.

La chapelle, l'hémicycle ou le mur le plus proche sera orné d'une peinture représentant saint Jean-Baptiste baptisant le Christ. Si les ressources le permettent, on construira un baptistère dans lequel on descend par une ou plusieurs marches et qui ait la forme indiquée plus haut, selon qu'on suit le rite romain ou le rite ambrosien. Si l'on ne peut se conformer à cette manière, on suivra, pour le rite romain, les prescriptions suivantes :

b) *Seconde forme de fonts baptismaux* (rite romain).

On fera une cuvette de forme circulaire ou de toute autre forme convenable. Elle sera en marbre ou en pierre dure et aura 2 coudées 1/2 (1 mètre) de diamètre sur une profondeur de 8 à 10 onces (0^m13 à 0^m16). Le fond sera quelque peu concave.

Cette cuve et la colonne qui la supportera n'auront pas plus de deux coudées (0^m80) de hauteur. Un canal de la largeur d'un doigt partira de la cuve, traversera la colonnette et sa base et conduira l'eau qui a servi au baptême dans une petite citerne creusée à cet effet.

Sur un support en marbre ou en pierre placé au milieu de la cuvette, on placera un vase en marbre, de la même forme que la cuve, mais n'ayant qu'un diamètre d'une coudée et huit onces (0^m53), en comptant l'épaisseur de ses parois. Ce vase est destiné à contenir l'eau du baptême.

Seconde forme de fonts baptismaux (rite ambrosien).

On fera une cuvette comme dans le rite romain ; seulement elle sera plus profonde et n'aura pas d'ouverture destinée à l'écoulement de l'eau. Si cette cuvette n'est pas en pierre bien dure, elle sera doublée d'une feuille d'étain, de cuivre ou de plomb, en attendant qu'on puisse se procurer une pierre solide, qui ne soit pas spongieuse.

La piscine du baptistère ambrosien pourra être construite de l'une des deux manières qui seront indiquées au chapitre des piscines. Il faut cependant qu'elle se trouve dans la même enceinte que les fonts.

Choses communes aux baptistères romain et ambrosien (seconde forme).

Le pavé du baptistère sera en contre-bas, de façon qu'on y descende au moins par un degré, sinon par trois.

Les fonts baptismaux placés en tout ou en partie en dehors d'une chapelle ou d'un hémicycle, et qui sont près d'un mur ou à quelque distance, seront surmontés d'une voûte reposant sur deux ou plusieurs colonnes placées à une petite distance du mur.

On pourra remplacer la voûte par un dôme

en bois ou en toile orné de peintures et soutenu par des chaînes de fer pendant du toit ou de toute autre manière solide.

Ciborium et armoire.

Le ciborium sera construit en forme de pyramide, en bois de noyer bien poli, qu'on couvrira, si possible, de peinture et de dorure. Les différentes pièces de bois seront parfaitement assemblées ; les joints seront recouverts d'étroites bordures, de manière que la poussière ne puisse pas pénétrer dans le baptistère. Le ciborium reposera sur le bord de la cuve inférieure dans le baptistère romain et sur le bord de la cuve baptismale dans le baptistère ambrosien. A la partie supérieure du ciborium on établira une petite armoire pour conserver les saintes huiles et autres choses nécessaires pour le baptême. Elle sera à environ 8 onces ($0^{m}128$) du vase supérieur ; à l'intérieur, elle sera doublée de soie blanche.

Autres formes du ciborium.

Construit en bois, il repose sur des colonnettes en bois et il est fait comme les ciboriums en marbre.

Des portes du ciborium.

Quelle que soit la forme de celui-ci, les portes doivent être du côté de la façade de l'église, de manière qu'en baptisant le prêtre soit tourné vers l'orient. Elles doivent s'ouvrir à l'extérieur et être assez grandes pour que, quand elles sont ouvertes, la moitié du baptistère soit à découvert. Elles doivent être fermées très solidement par une serrure et un verrou.

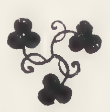
c) *Troisième forme pour baptistère romain.*

Elle est seulement en usage dans le rite romain et ne pourra être permise par l'évêque qu'en cas de grande pauvreté. On prendra une pierre en marbre de forme ovale, longue de 2 coudées et 8 onces ($0^{m}928$) et large de 1 coudée et 12 onces ($0^{m}59$) ; dans cette pierre, on creusera deux vases de même dimension, distants l'un de l'autre de 3 onces ($0^{m}048$) ; l'intérieur sera bien poli et de forme circulaire.

Cette pierre reposera sur une colonne disposée comme il a été dit. Dans le vase tourné du côté du grand autel, on conservera l'eau baptismale ; dans celui qui est placé du côté de la façade de l'église, on versera l'eau pendant le baptême. Au fond de celui-ci, on pratiquera un petit canal qui aboutit à un orifice placé dans la paroi du vase. De là un tuyau conduira l'eau dans une petite citerne.

Ce baptistère doit être également recouvert d'un ciborium en bois construit, comme il a été dit, avec armoire et conopée.

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)



CHANDELIERS EN FER FORGÉ.

SI, dans le mobilier religieux, une branche est négligée, c'est bien celle qui a trait à la décoration et à l'ameublement funéraire.

Que l'on retienne aussi que, dans les tombeaux de nos églises et de nos cimetières, le banal, le païen règnent toujours en maîtres. Il est convenu de dire que nous sommes en Renaissance et l'on ne s'étonne pas de voir les plus impressionnantes circonstances de l'existence sociale laisser nos artistes sans inspirations ! Des constatations de ce genre ne sont pas de nature à donner une haute idée de nos sentiments. Le *Bulletin* devrait s'efforcer d'étudier le plus complètement possible cette partie de l'art si intéressante en elle-même et d'une application constante qu'est le mobilier funéraire.

Aujourd'hui nous avons l'occasion de présenter un spécimen de candélabre destiné à cantonner les catafalques.



ÉGLISE SAINT-MARTIN, A YPRES. PORTE-CIERGE POUR CATAFALQUE EXÉCUTÉ PAR M. IS. BLANCKAERT. Arch. M. J. Coomans.

D'un art délicat, quoique d'ouvrage assez simple, il est bien approprié à son usage et à l'emplacement prévu. Le volume de son pied, destiné à être vu de haut, ne fait pas craindre pour la stabilité de l'objet, malgré la circulation qui a lieu autour de celui-ci lors des offrandes.

La richesse de sa composition le propose évidemment à un milieu riche ou ornementé.

Il est, au surplus, d'un travail de montage fort rationnel. Le caractère vigoureux des nervures du pied s'arc-boutant ellesmêmes corrige une hardiesse dont s'offusquerait un esprit très *raisonneur* et qui consiste à soutenir dans le vide la tige centrale, partie maîtresse de tout l'ustensile. S'il y a là une faiblesse, elle tient à la conception même, et peut-être l'agencement fort heureusement conduit en atténue-t-il suffisamment l'effet.

Ce remarquable ouvrage que possède l'église Saint-

Martin, d'Ypres, est l'œuvre de M. Is. Blanckaert, forgeron à Gand. Les dessins ont été fournis par M. J. Coomans, architecte de la ville d'Ypres. AL. BEHR.

Les mêmes artistes ont collaboré à l'exécution des chandeliers dont est garni l'autel de la chapelle des Pauvres Claires Colettines d'Ypres. L'on sait que la règle de ces religieuses professe une grande pauvreté. L'observance de ce vœu est si rigide dans certaines communautés qu'elle prendrait aisément un air farouche si l'art ne la rendait aimable tout en la glorifiant. Cet art qui allie la beauté à la plus grande simplicité a été méconnu pendant longtemps et compte encore peu de serviteurs. M. J. Coomans est du nombre de ceux-ci et la difficulté du problème présenté ne l'a pas fait hésiter : La règle des Colettines prohibe dans l'ornementation de l'église l'emploi de tout métal brillant : or, argent, cuivre, etc. Généralement, les chandeliers des chapelles de cet Ordre sont en bois. Cette matière offre assez peu de ressources : c'est ce qui a déterminé M. J. Coomans à avoir recours au fer forgé.

Il a obtenu un chandelier un peu massif, peut-être, mais très bien posé. Si dans ses détails l'œuvre n'a pas d'ambition à la délicatesse, toutes ses parties sont fort bien proportionnées.

Au surplus, comme composition et comme construction, elle est si simple et si rationnelle qu'elle est à présenter comme modèle à ceux qui veulent apprendre ce qu'est un bon travail de forge élémentaire appliqué à un chandelier.



CHAPELLE DES COLETTINES D'YPRES CHANDELIER D'AUTEL EN FER FORGÉ.
Arch. M. J Coomans.
Ferr. M. Is. Blanckaert.

La tige et le pied, qui sont les deux éléments essentiels d'un chandelier, ne forment qu'un avec le nœud, seule partie ornementale que l'architecte ait permise à la sévérité de l'œuvre. L'ensemble offre l'impression d'une barre unique épanouie en trois branches, au pied, au nœud et à la tête, ou mieux encore de trois barres de fer qu'on aurait nouées en les forgeant et en les tordant aux deux endroits massifs de la tige. Je ne sais comment ce travail a été poursuivi, mais les anciens ferronniers auraient uni l'habileté à la patience pour avoir le plaisir de créer ce chandelier de trois barres absolument semblables.

La bobèche est un membre si accessoire du chandelier que parfois l'on s'en passe. Elle est ici en tôle battue et un peu découpée. Ainsi faite, elle répond parfaitement à son usage, tout en ayant l'apparence de l'importance qui lui revient et rien de plus. Sa modestie achève de donner à tout le travail un air sérieux et pondéré, c'est-à-dire l'air indispensable aux belles œuvres, qu'elles soient grandes ou petites. G. DY.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUXELLES-FAUBOURGS

UNE NOUVELLE PAROISSE a été créée il y a quelques années, à l'orée du bois de la Cambre, dans un nouveau quartier, où l'esthétique et la nature, heureusement unies, se font un plaisir de semer le calme et la joie, en distribuant l'architecture moderne parmi la verdure, les vallons et les eaux. Le pied au bord des étangs, le front à l'ombre de la forêt, la vieille abbaye de la Cambre (1), devenue l'école militaire, est, on le sait, toujours debout. Ses bâtiments, d'époques variées mais généralement assez bas, ont pourtant la grandeur de la meilleure architecture monastique des XVIIe et XVIIIe siècles. Ils encadrent un joyau d'art religieux brabançon, un type de l'art le plus pur du XIVe siècle : l'église, dont une partie seulement vers le chevet sert aujourd'hui de chapelle de l'école et le reste de salle de gymnastique. Des projets de nivellement menaçaient, disait-on au début, les antiques bâtiments et leur démolition n'aurait pas tardé après que l'école militaire aurait eu occupé les nouveaux locaux dont la construction s'achève. Mais à différentes reprises les journaux avaient apporté aussi les consolants échos des efforts que des amis de l'art n'épargnaient pas pour la conservation des plus beaux vestiges.

Il semble aujourd'hui que le maintien de l'église soit décidé et même, au lieu de l'entourer d'un vaste espace de pelouses, d'étangs et d'avenues, on paraît s'être rallié à une disposition plus sage. On sèmerait parmi les charmes naturels, mais trop peu animés, des plus belles promenades, quelques constructions; entre elles on conserverait les plus caractéristiques des bâtiments de l'abbaye. Espérons que l'on ne se laissera pas uniquement guider par l'intérêt archéologique, mais que l'on s'efforcera, en même temps, de consacrer aux vérités artistiques en créant à l'église un cadre harmonieux et une relation avec le quartier.

L'isolement complet serait à éviter d'autant plus, si, projet éminemment heureux, l'église était restituée tout entière au culte. L'idée avait germé depuis longtemps, car depuis longtemps la disparition des bâtiments de l'école militaire était prévue, mais l'initiative qui l'a fait entrer dans une voie pratique est due sans



Cliché Castaigne. ÉGLISE DE LA CAMBRE.

doute à l'ami de l'art et de l'archéologie que la nouvelle paroisse de Saint-Philippe de Néri a le bonheur d'avoir à sa tête : M. le curé Proost. La fabrique d'église vient d'entamer les démarches nécessaires à la réalisation de ce beau projet. Espérons que les pouvoirs publics s'y rallieront et que son exécution sera heureusement conduite : que nous verrons se former là un centre plein de calme et de vie, d'expression gaie et religieuse.

(1) Fondée en 1201.

L'on croit que l'église de la Cambre renferme encore sous son pavement plusieurs corps saints et des fouilles ont été entreprises pour y découvrir ces restes, notamment les reliques de sainte Aleyde (ou Alix), de Schaerbeek, endormie dans le Seigneur au monastère de la Cambre, en l'an 1250.

Coïncidence particulière, c'est sous le vocable de cette bienheureuse que vient de se fonder une paroisse nouvelle, à Schaerbeek, dans un quartier favorisé, comme celui de la Cambre, des charmes de la nature : dans la pittoresque vallée de Josaphat.

Bruxelles compte ainsi à ses extrémités, mais déjà encadrées de quartiers populeux, quelques beaux vestiges de l'ancien paysage brabançon. Ce serait folie, sans doute, que de vouloir conserver ces restes dans une intégrité où ils perdraient, malgré tout, leur fraîcheur et leur naturel ; mais il n'est pas impossible, par une transformation discrète, de les adapter aux utilités de nos grandes villes modernes. Aussi a-t-on appris avec satisfaction que la commune de Schaerbeek vient d'acquérir, pour le faire servir à l'usage de jardin public, le beau parc qui longe le fond de la vallée de Josaphat et dans lequel se déroule un célèbre ruisseau.

Par contre, ce n'est pas sans regret que les amis de la nature verront disparaître la rue de l'Ermitage, à Ixelles, où se concentraient, sur un petit territoire, toutes les antiques simplicités du vieux village ixellois : la ferme et le château, le chemin creux et raboteux, les haies et les fossés, les parcs et les vergers. Espérons que la nouvelle de la disparition de cette rue est une fausse nouvelle et que la commune d'Ixelles aura à cœur de conserver l'héritage d'un passé modeste mais heureux. G. VAN AXELWALLE.

❦❦❦

A TONGRES

LE 17 juillet prochain auront lieu les grandes fêtes de la Vierge, qu'ouvrira un cortège historique. L'exposition des reliques durera jusqu'au dimanche suivant inclusivement. C'est une heureuse occasion, pour ceux qui ne connaissent pas encore l'antique cité de Tongres, de faire une visite à ses beaux monuments et au riche trésor de l'église *Notre-Dame*.

La plus remarquable partie de ce trésor est sans contredit constituée par de nombreux reliquaires des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Le *Bulletin* se propose d'en publier bientôt l'analyse.

J. B.

VARIA.

MAUVAISE ORIGINALITÉ. — Les quelques considérations d'Égée sur la vérité et l'originalité en architecture (1), venaient de paraître quand un journal quotidien (2) insérait un article analysant une Revue d'art, fort éprise des aspects de la nouveauté et qui publie, à côté de règles parfois assez sûres, des applications fort discutables, les lignes suivantes, pleines de justesse :

« Il est, malheureusement, plus aisé, en cette matière, d'édifier des théories que d'arriver à des réalisations très satisfaisantes. On a bâti en ces derniers temps, sous prétexte de nous fournir des maisons particulièrement commodes, pratiques et « adaptées », des bicoques compliquées et tarabiscotées à plaisir, toutes en détours, en coins, recoins et autres « inglenooks », dans lesquelles la préoccupation de répondre à toutes sortes de petites destinations spéciales, accessoires ou superflues, a fait perdre complètement de vue des besoins beaucoup plus généraux et importants.

» Elles ressemblent à ces anciens meubles à secrets étrangement agencés, pleins de petits ti-

(1) Voir *Bulletin*, n° mai 1904, p. 334 : *Un peu de mobilier*.

(2) *La Gazette*, 6 juin 1904.

roirs, de petits casiers mystérieux, qui amusent les oisifs et les collectionneurs, mais que la plus banale commode remplace très utilitairement. Elles sont trop apparemment conçues en vue des caprices d'un seul occupant. On sent bien qu'un autre y trouvera tout à bouleverser, à changer de place. Elles sont, par cela même, si l'on veut, une expression de notre époque de fortunes rapides et d'égoïsme impérieux. Elles révèlent des existences de dilettantes, épris d'originalité à tout prix et avides de se créer une vie autre que la vie courante, générale. Elles revêtent d'ailleurs, sous prétexte d'expression, les dehors les plus baroques ; et comme — tous les dilettantes n'ayant pas une grosse bourse — elles sont souvent construites au plus juste prix, on découvre, sous le luxe de leur décor, de profondes misères de construction, une maçonnerie de camelote, une charpenterie lamentable, une menuiserie tarée, des malfaçons et des vices d'agencement qui les livrent sans défense aux intempéries et qui en feront, en moins d'un demi-siècle, de caduques masures.

» Les plans mêmes accusent des gaucheries de dispositions singulières. C'est ainsi que, dans une des maisons que le *Cottage* lui-même nous donne comme types, maison de campagne dégagée de tous les côtés et qui ne comporte, au rez-de-chaussée, que trois pièces et un office, l'office n'a pas de fenêtre et ne reçoit pas de jour direct ! Et dans une autre, primée à un concours, les trois places du rez-de-chaussée ne communiquent que par de petites portes et ne peuvent être mises en large communication en cas de fête de famille ou de réception ; de plus, l'escalier qui conduit aux cinq ou six chambres de l'étage part du hall — servant de salon — dont il occupe un enfoncement : de sorte que nul ne peut monter à sa chambre pour quelque affaire, ou en redescendre, sans que toute la compagnie en soit avertie : ce qui me paraît, à la vérité, assez gênant, du moins dans les maisons faites pour héberger des hôtes nombreux.

» Je ne parle pas des plafonds bas et des minuscules fenêtres à petits carreaux ménageant parcimonieusement la lumière, cette joie, contre laquelle il est pourtant si rare qu'on doive se défendre sous notre climat.

» Tout cela montre combien « l'adaptation » demande encore à être perfectionnée. »



EXPOSITION

UNE EXPOSITION des œuvres de M. Privat-Livemont s'est ouverte au commencement de juin à Haarlem, dans les locaux du *Museum van Kunstnijverheid,* jusqu'au 15 juillet.

Les œuvres diverses : études d'après nature, études de fleurs, dessins et croquis, ainsi que de nombreuses œuvres décoratives occupent plusieurs salles. Il est à noter que c'est la première fois que l'on voit réunis les travaux exécutés par M. Privat-Livemont.



LE DÉFAUT DE PLACE *nous oblige à remettre au prochain numéro plusieurs articulets et la bibliographie.*

AVIS.

AFIN de préciser — si besoin est — la portée de l'AVIS paru sur la couverture du numéro de mai du *Bulletin,* nous prions nos abonnés de noter que :

1° Tous les abonnés de Belgique, portés sur nos listes avant le 15 juillet 1904 continueront à recevoir le *Bulletin* au prix de 7 fr. 50.

Il n'est point nécessaire de prévenir la direction que l'on désire rester abonné. Selon l'usage, l'abonnement est renouvelé tacitement, par l'absence d'intention contraire manifestée avant le 15 juillet 1904 ;

2° Les nouveaux abonnés de Belgique paieront 10 francs et les abonnés étrangers 12 francs à partir du 15 juillet 1904 ;

3° Les années parues, pour autant qu'elles seront disponibles, ne seront livrées *à partir du 15 juillet 1904* que contre le prix de 10 francs (étranger, 12 francs), *tant aux anciens qu'aux nouveaux abonnés.*



